DIMENSIONE ESTETICA
2026

1

Conflitti

a cura di
Leonardo Distaso
e Francesco de Cristofaro

DIMENSIONE ESTETICA

Editor in Chief / Direttore scientifico
Leonardo Distaso (Università degli Studi di Napoli Federico II)

Editing Coordination / Coordinamento redazione
Imma De Pascale (Università degli Studi di Napoli Federico II)

Editorial board / Segreteria di redazione
Andrea Bocchetti (Università degli Studi di Napoli Federico II)
Domenico Spinosa (Università degli Studi de L'Aquila)

COMITATO SCIENTIFICO – EDITORIAL BOARD

Daniela Angelucci (Università degli Studi Roma Tre), Domenico Cangiano (Università degli Studi di Venezia Ca' Foscari), Giorgio Cesarale (Università degli Studi di Venezia Ca' Foscari), Vincenzo Costa (Università degli Studi Vita-Salute San Raffaele Milano), Paolo D'Angelo (Università degli Studi Roma Tre), Francesco De Cristofaro (Università degli Studi di Napoli Federico II), Roberto Finelli (Università degli Studi Roma Tre), Elio Franzini (Università degli Studi di Milano), Andrea Gatti (Università degli Studi di Bologna Alma Mater), Marco Gatto (Università degli Studi della Calabria), Stefano Gensini (La Sapienza Università di Roma), Boris Groys (New York University), Nathalie Heinich (CNRS Paris), Martin Jay (UC Berkeley), Giovanni Matteucci (Università degli Studi di Bologna Alma Mater), Maddalena Mazzocut-Mis (Università degli Studi di Milano), Markus Ophälders (Università degli Studi di Verona), Chiara Palermo (Université Paris 1 Sorbonne), Paolo Quintili (Università degli Studi di Roma Tor Vergata), Richard Shusterman (Florida Atlantic University), Ruggero Taradel (University of Washington, Seattle)

This is an open access journal distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (CC-BY-4.0).

Mimesis Edizioni (Milano – Udine)
www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it

Isbn: 9791222331928

2026 – Mim Edizioni SRL
Piazza Don Enrico Mapelli, 75
20099 Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 21100089

Indice

Editoriale
Leonardo V. Distaso 7

La questione adorniana del fallimento della Kultur nell'antinomia tra la razionalità strumentale e la barbarie della cultura risorta
Leonardo V. Distaso 9

Musica dell'apocalisse in una società conflittuale senza fondamenti
Markus Ophaelders 41

Fuori dall'irrealtà. La rivoluzione sensibile da pensare
Marina Montanelli 65

Ritorno alla comparazione. Senso di connessione e conflitto negli studi di cultura visuale
Marco Maggi 87

Astrazione reale e razionalità procedurale nel postmoderno avanzato. Prime ipotesi di periodizzazione
Marco Gatto 103

Culturalismo vs. lettura sintomatica. Post-ideologia e soggettivazione della storia
Mimmo Cangiano 121

Maestri di Germania. Politiche della memoria nel Novecento tedesco da Warburg a Sebald
Massimo Palma 137

"Il romantico non va cercato nell'oggetto". Letteratura e mediazione
Francesca Monateri 163

La virilità quale categoria ancipite nel programma emancipativo della letteratura frontista
Emilio Morsillo 181

Editoriale

Inizia con questo numero la pubblicazione della rivista di estetica, politica e società "Dimensione estetica". C'è stato un tempo, non molto lontano, nel quale affrontare problemi di estetica voleva dire occuparsi di temi e oggetti inerenti alla situazione della società e alla loro posizione sociale e politica, nonché di soggetti storicamente determinati in rapporto con tali oggetti e implicati strettamente con quei temi. La dimensione estetica, come spazio di riflessione conoscitiva e di saperi condivisi, coinvolgeva campi di ricerche teoriche e pratiche che non nascondevano di proporsi come vettori di consapevole liberazione e emancipazione di segmenti di società sempre più crescenti e protagoniste. L'Ottocento e il Novecento sono stati secoli di cruenti battaglie, non solo culturali, in nome di ideali contrapposti e per conto di fronti politici antitetici. Le domande e gli interrogativi che l'estetica ha posto in quel lungo frangente storico non si sono limitate al mero specialismo disciplinare, ma hanno investito il piano storico e lo sviluppo delle idee guardando al mondo reale nella sua totalità. Ciò che appare un limite del nostro tempo è l'oblio di questo sguardo sinottico frutto dell'accentuata partizione tecnocratica che si scinde in discipline settoriali ciascuna aventi determinati problemi e metodi – che si imparano e si praticano con un addestramento scientifico elevato a competizione professionale – partizione che rimanda alla contemporanea divisione del lavoro per competenze specifiche specchiantesi nella peculiarità dei saperi istituzionalizzati. Proprio il carattere ibrido e ambiguo della riflessione estetica, la sua permeabilità, la sua costante diffusione in ambiti

Dimensione estetica, n. 1, 2026 • Mimesis Edizioni • ISBN: 9791222331928
• mimesisjournals.com/ojs/index.php/dimensione-estetica • DOI: 10.7413/dim-est-0001
© 2026 – The Author(s). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (CC-BY-4.0).

sempre più vasti e articolati possono contribuire a sollevare lo sguardo oltre questi steccati e far ricadere il pensiero su quella materialità storica da cui essa è partita fin dalla sua origine. L'estetica non va tradita rifugiandosi nello specialismo e nella settorialità. Va invece ripreso un discorso interrotto, vanno riaffermate le prese di posizione, va ripensata la posizione sociale del soggetto che riflette e agisce sul piano storico e sociale del tempo, vanno ricollocati i suoi oggetti e le sue tematiche. Si dovrà tornare a riflettere sulle forme di adattamento culturale e sullo sforzo di integrazione per smascherare quei meccanismi che isolano soggetti e oggetti nel vuoto di una storia vissuta come un destino immodificabile e falsamente naturale. L'ampiezza del campo della riflessione estetica è una grande opportunità per riattivare interrogazioni e proporre azioni ora sopite in un presente senza storia.

Il direttore

La questione adorniana del fallimento della Kultur nell'antinomia tra la razionalità strumentale e la barbarie della cultura risorta

di Leonardo V. Distaso[*]

Abstract

The text offers an interpretation of the antinomies of culture that emerged in Adorno's reflections after the catastrophe of Auschwitz. Faced with the failure of traditional culture and metaphysics, Adorno proposes the outlines of an 'other reason' that is capable of thinking against itself and intervening in the transformation of the real world through philosophy and art.

Reason, Auschwitz, Kultur, Failure, Progress

1. *Lo scritto sulla cultura risorta.* Lo storico dell'arte tedesco Hans Belting ha scritto che nella Germania uscita dalla catastrofe del 1945 non fu presa la via dell'autocoscienza che "avrebbe dovuto condurre all'ammissione del fallimento della natura tedesca e avrebbe potuto offrire la possibilità di liberarsi finalmente da stereotipi falsi"[1]. Il movimento antimoderno che si era diffuso nella prima metà del XX secolo non solo aveva recuperato vecchie mitologie, ma aveva istituito la contrapposizione tra Moderno e Occidente che fu mantenuta fino alla fine della II Guerra Mondiale, fornendo alla cultura tedesca l'argomento per un falso rinnovamento senza autocritica.

* Università degli Studi di Napoli Federico II, leonardo.distaso@unina.it

1 H. Belting, *L'Occidente come via d'uscita*, in *I tedeschi e la loro arte. Un'eredità difficile*, Il Castoro, Milano 2005, p. 54.

Dimensione estetica, n. 1, 2026 • Mimesis Edizioni • ISBN: 9791222331928 • mimesisjournals.com/ojs/index.php/dimensione-estetica • DOI: 10.7413/dim-est-0002
© 2026 – The Author(s). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (CC-BY-4.0).

Se il Moderno era stato considerato un tradimento nei confronti dell'Occidente, causandone l'ipotetico tramonto, la catastrofe della II Guerra segnò in Germania il tramonto del Moderno e il risorgere dell'idea di Occidente. Scrive Belting: "Nella lotta contro la modernità, come nella rinnovata ricerca dei tedeschi di una loro identità, l'Occidente divenne un mito adatto ai tempi presenti, erede del mito della nazione divenuto oramai inattuale"[2]. La categoria di 'Occidente' forniva alla Germania post-bellica una difesa contro sentimenti di impotenza e di vergogna, in conformità alla fissazione tedesca della ricerca di un *ideale* che potesse essere in grado di correggere la storia appena passata e intergrare la Germania nel consesso del mondo uscito dalla catastrofe. Così il dibattito sull'Occidente, continua Belting, "offriva l'occasione buona per rimuovere il passato e risparmiarsi gli interrogativi sulle proprie colpe. Qui la catastrofe si preannunciava inevitabile: non come catastrofe della follia nazionale ma come catastrofe di una modernità disorientata"[3]. La mancata rielaborazione del passato fece tutt'uno con il rinato mito dell'Occidente e con il disorientamento nei confronti di una Modernità considerata come declino della spiritualità cristiana e della conseguente fine dell'arte. Qui il discorso di Belting si concentra, inevitabilmente, sulla storia e sulla critica d'arte focalizzandosi sulla rapida tendenza di queste a riabilitare quell'arte che le infamie culturali commesse dai nazisti avevano bollato come degenerata: "Gli artisti messi al bando dai nazisti sembravano rappresentare la continuità interrotta dell'arte moderna. Nel momento in cui li si riabilitava, si voleva cancellare la macchia delle infamie culturali commesse dai nazisti"[4]. Tuttavia – e sono considerazioni di Belting – la storiografia artistica dell'immediato dopoguerra non si limitava a ritrovare quell'*elemento barbarico* proprio dell'espressionismo e che aveva prefigurato una possibile risposta alle domande che la borghe-

2 *Ibid*.
3 Ivi, p. 55.
4 Ivi, p. 56.

sia liberale poneva di fronte all'annoso quesito di "che cosa sia tedesco nell'arte" (per questo dobbiamo aspettare il movimento dei *Neue Wilde* degli anni Ottanta): essa (la storiografia) si concentrava, invece, sul *mito dell'Occidente cristiano* per attaccare di nuovo la degenerazione dell'arte moderna in nome di una prospettiva di rinnovamento nel segno di un recupero della tradizione, che rimettesse al centro il carattere sovrannazionale del Medioevo. Il dibattito tra Hans Sedlmayr (*Verlust der Mitte*, 1948) che sosteneva questa posizione, e Werner Haftmann (*Deutsche Abstrakte Maler*, 1953 e *Malerai in Zwanzigsten Jahrhundert*, 1954) quale sostenitore della Modernità (e del Modernismo), costituisce un paradigma del confronto tra continuatori senza autocritica e critici senza conciliazione che è giunto fino ai nostri giorni.

In questo quadro appena abbozzato dell'ambiente culturale tedesco immediatamente post-bellico, delineato dal punto di vista della storiografia artistica, si inserisce il ritorno in Germania di Adorno nel novembre 1949. Dopo poco più di dieci anni di esilio negli Stati Uniti Adorno tornò in Germania inviato da Horkheimer come rappresentante dell'Institute of Social Research per valutare la possibilità di riaprire l'Istituto in terra tedesca. In questa occasione Adorno scrisse un testo intitolato *Auferstehung der Kultur in Deutschland*, pubblicato poi nelle *Gesammelte Schriften* con il titolo *Die auferstandene Kultur*, disponibile anche in italiano[5]. In questo scritto Adorno presenta la situazione spirituale tedesca dell'immediato dopoguerra come caratterizzata da un'apparente generale spiritualizzazione che si declinava in termini di *cultura risorta*. Tale apparente rinascita, spinta da un fervore intellettuale che reagiva all'isolamento imposto dalla barbarie nazista, era tuttavia caratterizzata da un'ambigua cifra consolatoria e da un deciso

5 Th. W. Adorno, *Die auferstandene Kultur*, in *Gesammelte Schriften*, Bd. 20.2 *Vermischte Schriften II*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2016, pp. 453-464; trad. it di A. Iadicicco, a cura di L.V. Distaso, *La cultura risorta*, in MicroMega, 8/2017, pp, 155-173. D'ora in poi verranno riportate le pagine dell'originale e in parentesi quelle della traduzione italiana.

tratto anacronistico, tipici degli ambienti provinciali. L'impressione è quella che "il barbaro regime hitleriano abbia lasciato la barbarie dietro di sé"[6], la cui impotenza di fronte all'apatia ricorda quella della Repubblica di Weimar che non è riuscita a mobilitare le masse e a risvegliarle di fronte all'ascesa della sciagura hitleriana. Ciò che Adorno registrava in questo scritto era che la passione intellettuale visibile nel 1949 stava rinascendo su un terreno privato centrato sull'interiorizzazione: l'interesse per la politica era smorzato e l'amministrazione dell'industria culturale non aveva ancora fatto presa sugli ambienti sociali e accademici. La spiritualizzazione delle élite accademiche mostrava tratti di intensa partecipazione a questioni di estrema sottigliezza ma prive di qualsiasi utilità pratica: esse andavano di pari passo con la *serietà* con la quale venivano aperte discussioni nei circoli intellettuali più diversi, una serietà quale tratto del privilegio che quegli intellettuali continuavano a coltivare invano[7]. In tutto ciò la volontaria reazione alla criminalizzazione della riflessione imposta dal regime nazista era evidente. Allo stesso modo la ricerca di un personale isolamento rispondeva alla pressione della collettivizzazione e alla radicale organizzazione della società totale appena vissuta. Gli sembrava che l'integrazione totale voluta dal regime nazista non fosse riuscita a sradicare l'individuale ricerca di interiorità che richiede la tradizionale intellettualità borghese. E qui Adorno registra il tratto anacronistico di quella fase della vicenda culturale tedesca:

> Non si è ancora sparsa la voce che la cultura in senso tradizionale è morta – che nel mondo essa si è trasformata in un am-

6 Ivi, p. 453, (p. 163).

7 Nel 1944 Adorno aveva scritto: "In quanto si concedono ancora il lusso del pensiero contro la nuda riproduzione dell'esistenza, [gli intellettuali] si comportano come privilegiati; arrestandosi al pensiero, dichiarano la nullità del loro privilegio"; Th. W. Adorno, *Minima moralia*, trad. it. a cura di L. Ceppa, Einaudi, Torino 1979, p. 19.

> masso di beni catalogati, consegnati ai consumatori, abbandonati al consumo, cui si rifiuta appunto quella serietà che in Germania, oggi come sempre, viene tributata alla cultura.[8]

La serietà borghese indossata come una maschera si manifestava nelle dinamiche culturali che assumevano la cifra di *un pericoloso e ambiguo conforto*; un conforto che di per sé che andava sminuito né tantomeno deriso, ma che a ben vedere faceva emergere il tratto peculiare del momento: "La non-simultaneità dello sviluppo storico nei diversi paesi è un'espressione della condizione sociale nel suo complesso tanto quanto lo è la grande tendenza che si impone"[9]. In questo senso la rinascita della cultura e la tendenza spirituale del momento garantivano sia la trasfigurazione romantica di ciò che era irrimediabilmente perduto, sia la conservazione di qualcosa da conservare e portare in un futuro migliore. Ma in ciò Adorno rinveniva evidenti tratti di falsità nel momento in cui ciò che risultava innocente nel passato si riaffacciava al presente come il meno peggio possibile: in questo modo si faceva avanti proprio ciò da cui ci si voleva allontanare: «Chi oggi volesse richiamarsi agli eterni valori della cultura, già correrebbe il pericolo di farne una specie di nuovo "sangue e suolo"»[10]. Va detto che anni dopo (1967) Adorno chiarirà come tale pericoloso e ambiguo conforto non avesse più ragione d'essere nel momento in cui la cultura, e l'arte, sono riemerse dalle ceneri di Auschwitz. Riferendosi al prologo del *Wallenstein* di Schiller, che si concludeva con le parole: "Seria è la vita, serena è l'arte", Adorno ha definito *la serenità dell'arte* nel suo insieme "non il suo contenuto ma il suo atteggiamento, l'astrazione, il suo essere in generale arte e il suo albeggiare su ciò della cui violenza al tempo stes-

8 Th. W. Adorno, *Die auferstandene Kultur*, (*La cultura risorta*), cit., p. 465, (p. 165).

9 Th. W. Adorno, *Die auferstandene Kultur*, (*La cultura risorta*), cit., p. 456, (p. 166).

10 *Ibid.*

so rende testimonianza"[11]. Tale serenità, figlia dell'astrazione, della promessa di felicità e la finalità senza scopi, non è più possibile dopo quanto accaduto ad Auschwitz:

> Il dire che dopo Auschwitz non si possono più scrivere poesie non ha validità assoluta, è però certo che dopo Auschwitz, poiché esso è stato possibile e resta possibile per un tempo imprevedibile, non ci si può più immaginare un'arte serena. Essa degenera obiettivamente in cinismo, per quanto prenda in prestito la bontà dell'umano comprendere.[12]

Il tema del cinismo come risvolto della serenità perduta e della freddezza nei confronti della realtà sono presenti sia nella *Dialettica negativa*:

> perciò sarà stata un errore la frase che dopo Auschwitz non si possono più scrivere poesie. Non è invece sbagliata la domanda meno culturale se dopo Auschwitz ci si possa lasciar vivere, se ciò in fondo sia lecito a chi è scampato per caso e di norma avrebbe dovuto essere ucciso. Per sopravvivere egli ha già bisogno della freddezza, il principio basilare della società borghese, senza cui Auschwitz non sarebbe stato possibile: questa è la colpa drastica di chi è stato risparmiato;[13]

sia nella *Teoria estetica* e proprio in riferimento alla questione della cultura risorta:

> Nella cultura risorta dopo la catastrofe l'arte assume pienamente con la propria pura esistenza, prima di ogni contenu-

11 Th. W. Adorno, *È serena l'arte?*, in *Note per la letteratura 1961-1968*, trad. it. di E. De Angelis, Einaudi, Torino 1979, p. 274. Per una lettura del tema dell'arte dopo Auschwitz mi permetto di rimandare al mio *Opera incerta e opera disperata*, in L. V. Distaso, R. Taradel, *Musica per l'abisso*, Mimesis, Milano 2014, pp. 89-163.

12 Ivi, pp. 603-604 (p. 277).

13 Th. W. Adorno, *Dialettica negativa*, trad. it. a cura di S. Petrucciani, Einaudi, Torino 2004, p. 326.

> to interno e complessivo, un tratto ideologico. La sua sproporzione nei confronti dell'orrore accaduto e incombente la condanna al cinismo; si allontana da esso anche quando vi si consegna. La sua obiettivazione implica freddezza nei confronti della realtà. Ciò la degrada a complice della medesima barbarie.[14]

Di fronte alla richiesta di un riorientamento spirituale ciò che mancava, secondo Adorno, era una *critica* finalizzata alla comprensione delle condizioni che fecero maturare la catastrofe appena trascorsa, così come mancava un'analisi delle concrete possibilità di realizzare quella libertà che era stata a lungo oppressa: "l'odierna passione spirituale ha evidentemente ben poco a che fare con le autentiche questioni in base alle quali un simile riorientamento potrebbe affermarsi"[15]. Come in preda a una *malia spirituale*, a uno sterile gioco dello spirito con sé stesso, nessuno si era avvicinato "a ciò che preme e brucia, a ciò di cui, pure, in verità tutti sanno"[16], come se mancanza di libertà e fede nell'autorità fossero penetrate a tal punto nella coscienza da non lasciare spazio a un distanziamento critico, in una sorta di vitalità votata alla rinuncia. Un paragone con il radicalismo presente nel primo dopoguerra (con le avanguardie e con l'espressionismo negli anni Venti) fa dire a Adorno (egli cita Klee, Kafka e Schönberg) che l'arte che si stava affacciando al secondo dopoguerra, già al suo apparire, risultava epigonale e insieme sprovveduta, chiusa in un tradizionalismo spettrale che stava riemergendo attraverso concetti anacronistici (contegno, impegno, uomo soldatesco) quali feticci "sciolti dalla finalità politica a cui devono la loro dubbia origine"[17]. Ma il discorso è più ampio e coinvolge molto di più:

14 Th. W. Adorno *Teoria estetica*, trad. it. a cura di F. Desideri e G. Matteucci, Einaudi, Torino 2009, p. 314.

15 Th. W. Adorno, *Die auferstandene Kultur*, (*La cultura risorta*), cit., p. 457, (p. 166).

16 *Ibid*., (p. 167).

17 Ivi, p. 459, (p. 168).

> Le forme estetiche tradizionali, il linguaggio tradizionale, il materiale tramandato nella musica, e anzi perfino il mondo concettuale filosofico dell'epoca tra le due guerre non hanno davvero più alcuna forza. Vengono tutti smentiti dalla catastrofe di quella società da cui provenivano. Perciò la coscienza di un riparo tende a riuscire così poco come, d'altra parte, di tale riparo la coscienza angosciata non vorrebbe fare a meno.[18]

Tra le conseguenze di queste analisi v'è che, per Adorno, la disperata volontà di cultura presente nella Germania postbellica manifestava una netta frattura tra coloro che producevano cultura e coloro che vi si abbandonavano consumando quelle riserve culturali conservate fino ad annientare proprio ciò in cui professano di avere fede. La vitale rinascita della cultura aveva perciò come risultato la sua *neutralizzazione*: "in quanto sfera isolata dell'esistenza, priva di un rapporto con la realtà sociale diverso da quello di un'astratta e generica necessità dell'epoca"[19], essa poteva evitare solo in apparenza una ricaduta nella barbarie, limitandosi a esaltare *i prodotti culturali* del passato pre-nazionalsocialista in una forma di consumo obbligato, di reificazione di ciò che era stato possibile salvare e che veniva offerto di nuovo sotto un diverso regime di autorità. Prodotti culturali che si riaffacciavano rendendosi di nuovo disponibili sotto la nuova legittimità del dominio, privi tuttavia della comprensione critica di quest'ultimo e dei motivi che li avevano un tempo sottomessi. La neutralizzazione, così, non faceva che offuscare ogni pretesa di comprensione. Erano lontani quei tempi in cui – guardando di nuovo all'espressionismo dopo la I Guerra come "segno della speranza in un socialismo da realizzare immediatamente"[20] – arte e politica si erano incontrati sul terreno di un realismo che era stato in grado di far tremare la superficie della struttura sociale. Era evidente la possibilità

18 *Ibid.*, (p. 169).
19 Ivi, p. 460, (p. 169).
20 *Ibid.*, (p. 170).

che le condizioni date potessero essere cambiate senza bisogno di adeguarvisi "perché si sapeva che in quel momento le cose avrebbero potuto essere completamente diverse, che lo spettro dei rapporti fossilizzati poteva essere spazzato via"[21]. In quell'attimo sociale l'anticonformismo fu sufficiente a negare il consenso al dominio totalitario. Ma ciò non si stava ripetendo nel secondo dopoguerra: il vago giocare dello spirito con sé stesso scaturiva piuttosto da una necessità oggettiva che schiacciava gli individui sotto il peso di una potenza straordinaria rendendoli a sua volta impotenti e condannati all'isolamento. Le regole con cui lo spirito giocava con sé stesso erano le stesse di Don Chisciotte: la neutralizzazione risultava questione dello spirito oggettivo e non della cattiva volontà dell'individuo per cui lo spirito soggettivo veniva abbandonato a oscillare pericolosamente tra l'obbligo ad adeguarsi o la condanna all'impotenza e all'isolamento. La cultura era stata ridotta in macerie, ma le macerie erano state sgomberate e con esse seppellita la possibilità di una diversa società: là dove sussistono ancora macerie "si direbbe che ci siano venerabili rovine"[22]. Tra queste vi è lo *spirito*. Ancora incatenato all'idea di essere idealisticamente spirito assoluto – il cui concetto è in sé stesso fondato e fonda la realtà – Adorno ne sottolineava la sopravvivenza in un momento in cui sarebbe stato opportuno riportare al centro lo spirito produttivo con la sua vocazione politica manifesta nelle grandi opere d'arte:

> Anche i suoi annunci sublimi, anche le sue più delicate figure dell'Eros, perfino le più aeree costruzioni teoretiche inclini a una conciliazione dello spirito con il mondo alienato hanno vissuto del fatto che nel senso loro proprio era insito un riferimento alla trasformazione della realtà sociale. [...].[23]

21 *Ibid*.
22 Ivi p. 461, (p. 171).
23 Ivi, p. 462, (p. 171).

Il richiamo a uno spirito in grado di intervenire nella trasformazione della realtà e non più nella mera conciliazione poggiava sul ruolo e sulla posizione sociale dell'arte e del pensiero produttivo quali motori della trasformazione. Così si esprime Adorno in un passaggio decisivo:

> La luce dell'indistruttibile che brilla nelle grandi opere d'arte e nei testi filosofici non sta tanto in ciò che è antico e che si ritiene eterno, il quale a sua volta sembra votato alla distruzione, bensì piuttosto in ciò che è futuro. Tutto ciò che è spirituale ha la sua verità nella forza dell'utopia che brilla attraverso di esso.[24]

Il richiamo all'utopia come spinta verso un futuro da inventare fa tutt'uno con la parola d'ordine che toglie ogni rigidità al vecchio concetto di spirito. Nel ritornare dopo dieci anni in Germania dagli Stati Uniti Adorno si rende conto che il fascismo tedesco, quale fase ultima del tentativo della Germania di essere un soggetto politico come Stato nazionale – precisamente con soggetto sfruttatore mondiale – si è rivelato come una fase epigonale di un'epoca in cui le forze produttive spirituali e materiali hanno già cancellato l'incarnazione dello spirito nella nazione. L'essersi lasciati alle spalle il concetto di soggetto politico quale Stato nazionale ha prodotto quella paralisi della produttività spirituale e quella spaccatura della prassi politica che causano la sterilità del nuovo stile contrassegnato dalla conformità "alla grande costellazione di potere e si crede che solo rassegnandosi a quella limitata sfera culturale si possa salvare qualcosa come un tipo particolare"[25]. L'esperienza americana è prepotente dietro queste considerazioni, così come gli esiti teorici che essa ha prodotto. Il richiamo a Hölderlin che scrive: "poveri di azione e immersi nel pensiero" diventa la condanna di un pensiero in rovina che potrebbe trovare il suo riscatto non

24 Ivi, pp. 462-463, (pp. 171-172).
25 Ivi, p. 463, (p. 172).

più in una società delle nazioni che domina processi al di sopra delle teste degli individui, ma in una condizione politica in cui gli esseri umani siano in grado di determinare il loro destino divenendo in tal modo realmente soggetti. In questo senso Adorno prefigura un diverso dialogo tra pensiero e realtà che superi la rigidità imposta dallo spirito assoluto e che al suo stadio finale ha prodotto un processo storico "in cui gli uomini hanno trasformato gli uomini negli ingranaggi di un macchinario impenetrabile"[26]. L'utopia adorniana di fronte alla Germania e all'Europa post-bellica si materializza nel convertire il pensiero in uno sguardo che riesca a penetrare questo macchinario fino a dissolverne la rigidità per far tornare alla luce quei rapporti umani nascosti dietro l'inumanità della storia recente.

2. *L'influenza di Horkheimer.* Mi sono soffermato su questo scritto d'occasione di Adorno per descrivere il clima storico ed esperienziale con il quale si confrontano le sue considerazioni sulla cultura fallita. È questo il clima in cui matura un focus di istanze filosofiche che egli svilupperà nel corso degli anni. Il terreno filosofico in cui si innestano tali considerazioni è quello lavorato da Horkheimer, in particolare con i saggi *Lo Stato autoritario*, (1940) e *Ragione e autoconservazione*, (1941-'42); essi sono la base della riflessione sul rapporto tra ragione e progresso che condurranno Horkheimer a sviluppare la critica della ragione strumentale e il concetto di società amministrata esposti nel testo *Eclisse della ragione*, (1944). La centralità di questi saggi nella riflessione di Adorno è marcata. Il saggio sullo stato autoritario è scritto influenzato dagli studi di Pollock, a partire da *Bemerkungen zur Wirtschaftskrise* del 1933 fino a *Möglichkeinten und Grenzen des Staatskapitalismus* che uscirà nel 1941; in essi Pollock delinea lo sviluppo del capitalismo di Stato come fase successiva a quella del capitalismo monopolistico. Per Horkheimer, il capitalismo di Stato rap-

26 Ivi, p. 464, (p. 173).

presenta la base economica dello Stato autoritario dell'epoca il cui esempio più coerente è lo statalismo integrale pianificato o socialismo di Stato – a fronte del quale i paesi fascisti offrono una forma mista tra controllo statale del capitale e intervento massiccio dei magnati dell'industria e dei latifondisti[27]. Con il capitalismo di Stato la burocrazia riprende il controllo del meccanismo economico "sfuggito alla borghesia e al suo principio di puro profitto"[28], ponendo fine a ogni forma di lotta tra fazioni attrarso la loro integrazione nel tutto amministrato, autorizzando così il controllo totale di questa totalità da parte della stessa borghesia. Tuttavia, seguendo la massima per cui "lo spirito oggettivo è ogni volta il prodotto dell'adeguamento del potere alle sue condizioni di esistenza"[29], Horkheimer sostiene che "l'eterno sistema dello Stato autoritario, per quanto terrificante sia la sua minaccia, non è più reale dell'eterna armonia dell'economia di mercato"[30]. In tal modo il fascismo, che dal canto suo ne cerca la sintesi, costituisce un elemento storico regressivo tendente alla conservazione delle forme di dominio attraverso la nuova allenza repressiva tra borghesia e capitale. L'unico elemento di speranza che Horkheimer intravede in questo scenario si basa su un implicito richiamo al messianismo che egli recupera dalle *Tesi sul concetto di storia* di Walter Benjamin – salvate a Parigi da Hannah Arendt e consegnate a New York a Adorno pochi mesi prima – che egli immette nell'impianto della teoria critica esposto nel 1937 con il saggio *Teoria tradizionale e teoria critica*[31]. Ciò vuol dire che la fine dello sfruttamen-

27 M. Horkheimer, *Lo Stato autoritario*, in *Crisi della ragione e trasformazione dello Stato*, trad. it a cura di N. Pirillo, Savelli, Roma 1978, p. 70.

28 Ivi, p. 81.

29 Ivi, p. 80

30 Ivi, p. 82.

31 M. Horkheimer, *Teoria tradizionale e teoria critica*, in *Teoria critica II, Scritti 1932-1941*, trad. it. di G. Backhaus, Einaudi, Torino 1974, pp. 135-195. Su questo punto Habermas ha nutrito molte perplessità, anche se riconosce che l'ulteriore sviluppo in direzione dell'evasione dal

to operato da entrambe le forme di dominio capitalistico non può operare secondo un'accelerazione del progresso nell'ambito della storia concepita come sviluppo senza soluzioni di continuità[32], ma attraverso un *salto qualitativo al di là del progresso*, un salto che non permette la piena deducibilità di ciò che è razionale nella storia e nella società. Questo slancio utopico si accompagna alle possibilità di azione del singolo individuo che può ancora ritenersi non integrato sotto le forme di dominio proprio a causa del suo isolamento. Tuttavia, non si tratta di un ripiegamento interiore: l'individuo isolato che 'dice no' può realizzare la libertà sciogliendola da quella condizione di indifferenza in cui essa è caduta proprio a causa della pretesa inarrestabilità della marcia del progresso, ma non ha nulla a che vedere con l'isolamento monadico in un'interiorità astratta e sentimentale che di quella marcia si è fatta complice. La necessità di evadere dal *continuum* della storia attraverso il benjaminiano *salto qualitativo al di là del progresso* spinge Horkheimer all'esigenza di una critica radicale della ragione che spieghi le condizioni per cui nella società borghese la ragione oggettiva regredisca a ragione soggettiva riducendo il suo stesso concetto a quello di *autoconservazione* e, di seguito, a quello di ragione strumentale. Alla strumentalizzazione della ragione corrisponde il monadico egoismo borghese. Il fascismo e lo statalismo integrale attaccano proprio questa concezione liberale della ragione non distruggendola, come si può pensare: il fascismo non è un fenomeno irrazionale ma, al contrario, esso si impossessa della ragione togliendo all'individuo la sua idea di autonomia per poi consegnarlo al grande capitale statalizzato. In una lettera a Marcuse del 26 novembre del 1941 Horkheimer scrive:

continuum della storia conduce alla critica radicale del dominio come ciò che ha preso in gestione il progresso della forma della ragione strumentale. In J. Habermas, *Testi filosofici e contesti storici*, trad. it. di E. Rocca, Laterza, Roma 1993, p. 101.

32 M. Horkheimer, *Lo Stato autoritario*, cit., p. 75.

> Nel fascismo la ragione appare screditata. Ma non è vero. Esso ha solamente spazzato via le categorie metafisiche che erano connesse al razionalismo. La ragione è sempre stata l'organo dell'autoconservazione. Su di essa, nel senso più brutale del termine, è fondato il fascismo. Ma nel fascismo cade l'ultima illusione razionalistica, cade l'Io organizzato per tutta la sua vita, cade l'unità sintetica della persona. Vi è un processo d'involuzione dell'Io. Questa tendenza involutiva si identifica col processo di espropriazione della media borghesia.[33]

La prospettiva di rovesciare l'autoconservazione individuale in solidarietà universale segna il mantenimento horkheimeriano dell'utopia sociale spiegata dal riverbero benjaminiano, così come dall'intensificarsi della collaborazione con Adorno nella stesura della *Dialettica dell'illuminismo*[34].

Un'altra idea di ragione collocata su un terreno di radicale immanenza è, appunto, il programma del saggio *Ragione e autoconservazione* del 1941. Programma che prende avvio dalla contrapposizione tra teoria tradizionale e teoria critica per approdare là dove è possibile tracciare le linee di una *ragione altra* rispetto alla ragione borghese. Quest'ultima si è definita sulla base dell'autoconservazione individuale rispetto alla totalità: l'idea stessa di civilizzazione scaturisce dalla conoscenza

33 Citata in R. Wiggershaus, *La Scuola di Francoforte*, trad. it. di P. Amari e E. Gallo, Bollati Boringhieri, Torino 1992, p. 308.

34 Ha scritto in proposito Stefano Petrucciani: «la lettura di Habermas non ci appare del tutto convincente: la critica di una ragione che si riduce a strumento di dominio, che non sa più interrogarsi sui fini mentre si serve spietatamente di tutti i mezzi, non ha certo di mira una liquidazione negativistica della ragione, ma si indirizza piuttosto verso la ricerca di una ragione che non tradisca e non sopprima se stessa, che non sia strumento brutalmente naturalistico di autoconservazione, violenza e sopraffazione, ma che si ponga invece al servizio dei veri fini umani, dell'emancipazione dello spirito dalla cieca natura, dell'autorealizzazione nella solidarietà e non nella spietata lotta per l'esistenza»; in *Max Horkheimer e l'idea di teoria critica*, introduzione a M. Horkheimer, *Filosofia e teoria critica*, a cura di S. Petrucciani, Einaudi, Torino 2003, pp. XXIII-XXIV.

dell'interesse individuale che fa violenza a sé stesso nella società divisa in classi. In tal modo la solidarietà che scaturisce dalla conciliazione tra autonomia e universalità si afferma sempre per vie violente e distruttive, secondo la tesi che "la crescente universalità formale della ragione borghese non significa la coscienza crescente della universale solidarietà"[35]. Alla violenza insita nell'autoconservazione dell'universalità borghese corrisponde l'integrazione che mantiene inalterate le differenze sociali e la conservazione dei privilegi: distinzione, contegno, decenza e cortesia sono forme abituali di adattamento degli individui alla situazione sociale di una realtà che si sperimenta senza qualità: nel reciproco adattarsi di nominalismo e formalismo domina un generico conformismo che riduce le pluralità a ideologia. Poiché il potere deve apparire eterno, la borghesia che si è affacciata a prenderne parte si è trasfigurata nei suoi predecessori feudali lasciando che l'aristocrazia diventasse modello del fine della loro emancipazione[36]. La stessa aristocrazia si è mostrata solidale coi dominati nel momento stesso in cui questi hanno continuato a riconoscerla come tale fino a imitarne la distinzione. La borghesia non ha fatto altro, così, che congiungersi alla tradizione nell'autoaffermazione totale la quale si è rivoltata contro l'individuo legittimando un universale proclamatosi come idea metafisica: la sua solidarietà con le classi dominanti coincideva con il ritiro dall'esercizio del potere. In questo modo 'Dio, Patria e Famiglia', attraverso la *proprietà* e la *razionalità etica del sacrificio*, sono trapassate di generazione in generazione riproducendosi con continuità. Diverso il discorso per i poveri e gli anticonvenzionali: per loro la *costrizione al sacrificio* è passata per la giustizia punitiva, terrena e celeste, o per la follia. Così i loro bisogni materiali sono stati trasformati in esigenze spirituali adattate alle richieste materiali dei proprietari e per fare dei contadini e degli operai strumenti sui quali

35 M. Horkheimer, *Ragione e autoconservazione*, in *Filosofia e teoria critica*, cit., p. 96.

36 Una ricostruzione storica di ciò è contenuta nel mirabile libro di A.J. Mayer, *Il potere dell'ancien régime fino alla Prima guerra mondiale*, trad. it. di G. Ferrara, Laterza, Roma 1983.

basare la civilizzazione moderna. La spiritualizzazione delle esigenze materiali (prima fra tutte quella operata dalla riforma protestante) si armonizzava, pertanto, con le esigenze autoconservative della ragione nel porre i suoi scopi. Tra questi, la fondazione di un'individualità fredda e razionale subordinata a scopi lontani – fino all'ideale mistico-estetico della contemplazione – insieme all'educazione delle masse alla dura coerenza degli scopi dell'esistente. Ciò ha comportato la produzione di strumenti atti all'appropriazione del lavoro e dello spazio vitale: l'opera per l'opera, il profitto per il profitto, il dominio per amore del dominio, l'amore della beatitudine, riducendo così il mondo a mero materiale dominato da una *ratio* meccanica e docilmente solidale a cui è corrisposto un soggetto la cui autonomia morale è quella dell'obbedienza volontaria del soggetto internalizzato, quale forma razionale dell'autoconservazione[37].

Un processo analogo è accaduto nel legame tra capitalismo monopolistico e fascismo. La fine del primo capitalismo liberale ha liberato quelle tendenze economiche monopolistiche dai limiti dell'umano fino a far emergere, oltre questi limiti, una forma di dominio che è stata capace di strappare dall'individuo libero il velo delle sue garanzie e dei suoi diritti. Il nuovo ordine rappresentato dal nazionalsocialismo ha trasformato il dominio borghese in dominio immediato come continuazione di quello svincolato dai suoi legacci protettivi. Per prima cosa esso ha liberato quelle forze economiche in grado sia di pianificare su larga scala, sia di attentare all'umanità, riconoscendo come il tutto dell'ordine sociale dovesse continuare a essere rigidamente organizzato in base all'efficienza e all'affidabilità: "colui che viene chiamato non può più portare in sé nessuna traccia di ciò che la ragione nella sua autocritica ha negato. Deve incarnare invece l'autoconservazione della cattiva totalità che fa tutt'uno con la distruzione dell'umano"[38]. In secondo luogo, ha reso possibile l'annulla-

37 M. Horkheimer, *Ragione e autoconservazione*, in *Filosofia e teoria critica*, cit., p.101.

38 Ivi, p. 103.

mento dei soggetti, apparentemente autonomi, determinando il crollo della categoria di individuo imponendo quella della ragione strumentale in luogo della ragione emancipatrice. L'individuo si è contratto nell'amministrazione pianificata fino al dileguarsi di ogni sintesi delle esperienze individuali nell'adattamento a compiti e funzioni automatizzate: "Con la scomparsa delle esistenze autonome nell'economia svanisce anche il soggetto come unità sintetica"[39]. In questo modo ogni forma di teoria perde il suo significato di fronte al processo di autoconservazione: se la cultura ha avuto il merito di essere un tentativo di domare il principio barbarico della forza fisica come violenza immediata, e se ha proclamato la calma ponderazione delle differenti possibilità nella libertà di scelta, ora l'apparato autoconservatore pianifica illimitatamente fino a costituire una forma totale di immediatezza: "Col tramonto dell'Io e della sua ragione riflettente le relazioni umane si avvicinano a un limite dove il dominio di tutti i rapporti personali attraverso quelli economici, l'universale mediazione della vita sociale attraverso la merce, si rovescia in un nuovo tipo di immediatezza"[40]. Con ciò il contenuto mitico del nazionalsocialismo consacra "l'opera di annientamento che la cultura ha compiuto nel corso dei secoli"[41], mettendo in ridicolo la ragione di fronte all'orrore della tortura e della violenza dei campi di concentramento. Se le torture superano ogni forma della loro rappresentazione e pensabilità, scrive Horkheimer, lo stesso pensiero che tenta di seguirle si irrigidisce di fronte all'orrore fino a diventare impotente: la potenza concentrata del capitale e l'impotenza dell'individuo, nel diventare incommensurabili, rendono difficile svelare l'origine umana della sua miseria[42]. Da qui la caparbia immanenza della macchina infernale che tiene il mondo sotto la sua amministrazione, collocando la storia sotto la cupola del mito e fagocitando le coscienze nella fatale accettazione della catastrofe. In tal

39 Ivi, p. 105.
40 Ivi, p. 108.
41 Ivi, p. 113.
42 Ivi, p. 114.

modo si impara a stare al mondo come se esso non potesse andare diversamente da come va, nello spingere l'autoconservazione fino ai suoi limiti oltre i quali non è più la morte a essere temuta, ma la vita che resiste all'integrazione assoluta. Tale resistenza fa tutt'uno con la sospetta follia irragionevole che, sottraendosi al nuovo ordine della ragione strumentale, rimane baluardo di quella ragione non alienata in grado di riconoscere ancora l'ingiustizia e la verità. Se "il nuovo ordine fascista è la ragione, nella quale la ragione stessa si disvela come non ragione"[43]; se tale disvelamento consiste nel perseverare dell'autoconservazione; se essa si rovescia nella sua forma di dominio in grado di perpetuare la sua esistenza nell'orrore, deve essere possibile far conto su una *ragione altra* che, senza elevarsi al di sopra della storia, guardi in faccia il mondo e lo riconosca per quello che è. Non si tratta di dominare il mondo, ma di comprenderlo grazie a un contro-movimento della ragione in grado di sciogliere l'autoconservazione che mette gli uomini l'uno contro l'altro: sarebbe *l'inizio di una nuova storia* e la fuoriscita dalla barbarie, il movimento della ragione *contro se stessa* e contro il dominio in cui si è trasformata: "Alla fine del progresso della ragione che toglie se stessa non le resta che l'alternativa tra la ricaduta nella barbarie e l'inizio della storia"[44].

3. *Critica e fallimento della Kultur. La posizione di Adorno*. Questo importante testo di Horkheimer è stato decisivo nel determinare i termini della collaborazione con Adorno nella stesura della *Dialettica dell'illuminismo*. Ma Adorno reagisce alle conclusioni di Horkheimer con maggiore radicalità. Di fronte alla questione di come la critica della ragione possa riferirsi a sé stessa senza lasciare indenni i propri criteri, Horkheimer teme che anche l'atto stesso della conoscenza rischiaratrice possa essere affetto dal diagnosticato processo di autodistruzione, perdendo quell'effetto liberatorio proprio

43 Ivi, p. 118.
44 Ivi, p. 119.

della ragione emancipata ancora pensata come (nuovo) rischiaramento (*Aufklärung*)[45]. Horkheimer non rinuncia alla fiducia che l'illuminismo possa prendere coscienza di sé fino a trascendere sé stesso, "se non si vuole che gli uomini siano completamente traditi"[46]. A questo risultato Horkheimer giunge risolutamente ne *L'eclisse della ragione* del 1946, nel momento in cui definisce la diagnosi di 'malattia della ragione' (l'essere nata dal bisogno di dominare la natura umana ed extraumana) e ne traccia la cura ("la ragione può diventare ragionevole solo riflettendo sul male del mondo così come è prodotto e riprodotto dall'uomo; in questa autocritica la ragione rimarrà nello stesso tempo fedele a se stessa, riaffermando e applicando senza nessun secondo fine quel principio di verità che dobbiamo alla ragione soltanto"[47]). Tuttavia l'aporia di una critica autoreferenziale della ragione, come l'ha definita Habermas, che rischia di liquidare anche il suo recupero resta nel disegno complessivo horkheimeriano come un elemento di difficoltà che condurrà il filosofo francofortese, nella sua tarda filosofia, a ripensare il tema della religione come campo grazie al quale dare un senso alla vita che trascenda la mera autoconservazione, a fronte dell'impasse che la critica filosofica ha mostrato nei confronti del totalmente altro. Più radicale è, invece, il piano di Adorno. Egli ha già compreso, attraverso l'esperienza dei lunghi anni Trenta e Quaranta, che non è sufficiente la sola forza richiaratrice della critica della ragione, chiusasi nei paradossi di un pensiero dell'identità che smentisce sé stesso[48]. L'estetica e la riflessione sull'arte moderna gli hanno aperto un campo di comprensione che, in parallelo allo sviluppo della teoria critica, gli consentono di manovrare il contenuto utopico di uscita dall'autoconservazione con gli strumenti della critica estetica.

45 J. Habermas, *Testi filosofici e contesti storici*, cit., pp. 104-105.

46 Th. W. Adorno-M. Horkheimer, Premessa alla *Dialettica dell'illuminismo*, trad. it. di R. Solmi, Einaudi, Torino 1966, p. 7.

47 M. Horkheimer, *Eclisse della ragione*, trad. it. di E. Vaccari Spagnol, Einaudi, Torino 1969, p. 152.

48 J. Habermas, *Testi filosofici e contesti storici*, cit., p. 105.

Tra questi, come suggerisce lo stesso Habermas, c'è la mimesi, come "potenziale irragionevole di una ragione già trascorsa" in grado di far esplodere la totalità negativa e dare spazio all'utopia[49]. Il saggio su Schönberg del 1940 testimonia questa posizione nell'anticipare i caratteri del lato adorniano della *Dialettica dell'illuminismo*[50]. Chiarire la specificità della posizione adorniana rispetto a quella di Horkheimer è utile per tornare al tema di partenza. Nel 1949, lo stesso anno del suo ritorno in Germania e della stesura degli appunti sulla cultura risorta, Adorno scrive il saggio *Kulturkritik und Gesellschaft*. Adorno vede nella critica della cultura, da un lato una *critica della cultura di massa* come forma regressiva che travolge la soggettività nell'epoca della società industriale massificata; dall'altro è un'interrogazione su ciò che è diventata la cultura 'alta' in tale epoca. Il ragionamento di Adorno segue, com'è noto, questo doppio binario. Al moderno critico della cultura Adorno imputa il passaggio dalla competenza al conformismo, la cui obiettività non è che obiettività dello spirito dominante: quella libertà spirituale propria della società borghese mostra la sua dialettica nel momento in cui la progressiva socializzazione ha sostituito al controllo teologico-feudale un insieme di condizioni materiali che ne condizionano altrettanto l'esistenza. La singola coscienza risulta preformata e l'apparenza di libertà impedisce la presa di coscienza della propria non libertà[51]. Solo la critica che obbedisce alla cultura attraverso il *non obbedire* evita quella complicità che la schiaccia nella *preformazione* e nella *conformazione*. Il non obbedire della critica eviterebbe di trasformare la cultura nel feticcio di sé stessa e nelle categorie che la immobilizzano nelle condizioni vigenti, categorie che oggettivizzano la cultura irrigidendola nei concetti di 'bene culturale' e di 'valore culturale'.

49 Ivi, p. 106.

50 Per un'analisi in questa direzione del saggio su Schönberg rimando al mio *Il riscatto di Marsia. Studi su musica e società*, Guida, Napoli 2025, in part. i capp. II, III, IV e V.

51 Th. W. Adorno, *Critica della cultura e società*, in *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, trad. it di C. Mainoldi, Einaudi, Torino 2018, p. 5.

Per Adorno il problema è comprendere che "nessuna autentica opera d'arte e nessuna vera filosofia si è mai esaurita in sé stessa secondo il suo senso, secondo il suo essere in sé. Sempre esse sono state in rapporto col reale processo della vita della società, da cui si separavano"[52]. È un punto cruciale della riflessione adorniana: l'isolamento delle opere dalla realtà sociale, irrigidite in beni culturali, mostra il loro carattere di feticcio e la loro discesa nel mondo della merce che li schiaccia sul modello dominante conformandole e neutralizzandole. A questo processo corrisponde il processo di *feticizzazione della cultura in quanto tale*: nel suo ritrarsi in sé stessa, rifiutando come colpevole il nesso con la vita che riproduce sé stessa, sperando di non aver a che fare con la realtà empirica e col predominio dell'economia, la cultura si è fatta cultura di sé stessa e con ciò, in quanto neutralizzata e reificata, si lascia idolatrare fino a tendere alla mitologia. In questo modo essa si rende di nuovo disponibile sotto la nuova legittimità del dominio e si rovescia appiattendosi in ciò che avrebbe voluto evitare. La cultura degenera a mera ideologia poiché ha radicalmente mutato la sua funzione rispetto alla prassi materiale *rinunciando a intervenire* su di essa. Il pervenire a sé stessa della cultura mostra allora la cecità della sua critica: nel ribellarsi all'integrazione, portando a termine il processo di feticizzazione della cultura, la critica mostra il suo irrazionalismo:

> al critico della cultura è precluso il riconoscere che la reificazione della vita stessa non riposa tanto su un eccesso, bensì su un difetto di rischiaramento (*Aufklärung*) e che le mutilazioni che all'umanità vengono inferte dall'attuale razionalità particolaristica [la ragione soggettiva così come pensata da Horkheimer] altro non sono che i marchi d'infamia dell'irrazionalità totale.[53]

52 Ivi, p. 8.
53 Ivi, p. 9.

La conclusione del ragionamento è che la critica della cultura si nutre della *mitologia della cultura* che pretende un pieno distacco dalla realtà sociale corrispondente alla pretesa del predominio economico di far rinunciare ai beni materiali in nome dell'enfatico mondo spirituale, artistico e culturale. La separazione tra lavoro fisico e lavoro spirituale, proprio del mondo borghese, è alla base della cultura che si reifica in ideologia: "ben venga la fine di tutto, piuttosto che l'umanità ponga fine alla reificazione"[54]. La portata del ragionamento di Adorno è chiara: la creazione di una cultura fine a sé stessa e sottratta alle pratiche dominanti della società (il modello borghese di cultura) si oppone a queste stesse pratiche; ma nello stesso tempo, così facendo, le riafferma poiché, autonomizzandosi in una sfera separata dalla società, si pone accanto a essa e si impedisce di comprenderla e di cambiarla. In tal modo perde la sua autentica vocazione critica diventando anch'essa bene di consumo e oggetto integrato nell'industria e nel turismo culturale. È così che la cultura 'alta' si neutralizza enfatizzando la sua posizione separata invece di colpire col suo potenziale critico il sempre-uguale della cultura di massa e le strutture sociali a essa sottese miranti al feticismo delle merci e alla manipolazione delle coscienze. Invece di separarsi dalla società la cultura, e la sua critica, dovrebbero giungere a comprendere la loro condizione dialettica di *non separazione* dalla società per evitare l'accecamento e l'attestazione della loro inconciliabilità. L'antagonismo della cultura non sta nel suo distanziamento dalla società – movimento che è, invece, a servizio dell'ideologia che conferma le condizioni della barbarie civilizzata – ma nella critica permanente fornita dalla *teoria dialettica della critica* che "ha il dovere di accogliere in sé la critica della cultura, la quale è vera in quanto porta la non-verità alla coscienza di sé"[55]. Ma una tale *conversione dialettica della critica della cultura* non è possibile senza una critica delle ideologie che smascheri il relativismo. Per fare ciò la critica

54 *Ibid*.
55 Ivi, p. 14.

dell'ideologia deve caratterizzarsi come *critica dell'ideologia della reificazione* che si oppone alla *critica trascendente della cultura*. L'ideologia della reificazione trasforma la critica della cultura in fisiognomica sociale, schiacciata su una totalità vigente in quanto *apparenza socialmente necessaria*: la *società come fenomeno*. La critica trascendente, da par suo, aggredisce la totalità reificata dall'esterno e, quindi, ne afferma la riuscita così come la separazione, ma tale scelta di sottrarsi al dominio ponendosi in un punto archimedico al di fuori della totalità, è puramente fittizia. Solo la conversione dialettica della critica della cultura può essere in grado di manifestare intransigenza nei confronti della reificazione feticistica: attraverso tale conversione la critica si fa *immanente* smascherando sia la pretesa dell'ideologia di corrispondere alla totalità della società reale, sia la cultura come epifenomeno. Fare una *critica immanente* delle configurazioni spirituali significa, per Adorno, "cogliere nell'analisi della loro forma e del loro senso la contraddizione tra la loro idea obiettiva e quella pretesa, e dare un nome a quanto la consistenza e inconsistenza delle configurazioni in sé esprime circa la struttura effettiva dell'esistenza"[56]. La *critica immanente*, pertanto, si rivolge alla cultura volgendo lo sguardo direttamente all'inconciliabilità dei momenti costituenti l'oggetto, lasciandoli inconciliati. Tale sguardo verso l'oggetto inconciliato registra l'impossibilità dello spirito di risolvere le sue contraddizioni di fronte al mondo amministrato contro il quale fallisce il compito della riflessione: non c'è niente che possa essere salvato dall'autoconservazione dello spirito "nella prigione all'aria aperta che il mondo sta diventando"[57]. Per questo anche la critica immanente corre il rischio di essere trascinata nell'abisso dal suo stesso oggetto: per resistere, essa deve riconoscere il fallimento della cultura tradizionale e resistere al suo stesso movimento di autoconservazione. La cultura tradizionale, in quanto neutralizzata e preordinata, è il terreno su cui si legittima la società totale che

56 Ivi, p. 18.
57 Ivi, p. 20.

tanto più è tale quanto più lo spirito è reificato. Goffo è ogni tentativo di svincolarsi dalla reificazione da parte dello spirito se non realizza che l'inconciliabilità dei momenti parziali che costituiscono l'oggetto conduce alla sua matura considerazione. Si apre, così, la strada verso la futura dialettica negativa che Adorno prefigura nel momento in cui scrive: "il metodo dialettico [...] è tenuto a non dimenticare mai la duplicità dei momenti: a riferire la consapevolezza della società come totalità, e dell'intrecciarsi dello spirito con essa, all'esigenza dell'oggetto di essere riconosciuto come tale in base al suo specifico contenuto"[58]. Di fronte all'ultimo stadio della dialettica tra cultura e barbarie offerto dall'esperienza di Auschwitz, la critica della cultura è possibile solo se riuscirà a superare l'impasse della reificazione assoluta impedendo allo spirito di non contemplarsi nella soddisfazione di sé: gesto possibile solo se la critica immanente riesca a evadere dal *continuum* della storia con un salto qualitativo al di là del progresso.

4. *Cultura fallita e cultura risorta: il pensare contro sé stesso*. L'ampiezza del tema ci costringe a volgere verso una pausa, ma non prima di aver messo un punto seppur provvisorio. Facciamo un salto al 1963, tempo in cui Adorno è ormai tornato definitivamente in Germania e occupa una cattedra di filosofia a Francoforte. Quell'anno tiene una conferenza per la Internationale Rundfunkuniversität tra marzo e aprile dal titolo *Resumé über Kulturindustrie*. Si tratta di una riattualizzazione, a distanza di quasi vent'anni, delle tesi contenute nel capitolo sull'industria culturale della *Dialettica dell'illuminismo*. Sintetizzo alcune tesi lì esposte da Adorno. L'industria culturale ha operato un'unione forzata tra arte superiore e arte inferiore: la prima ha perso così la sua serietà; la seconda ha perso la sua *indomabile forza di opposizione*[59] a causa del totale controllo sociale e dell'incivilimento che l'ha addomesticata. Di conseguenza il consumatore non

58 Ivi, p. 19.

59 *Das ungebändig Widerstehende* può anche essere tradotto con 'indomabile resistenza' o 'ribelle opposizione'.

è il soggetto dell'industria culturale, ma il suo oggetto: essa si prodiga per le masse al fine di consolidare l'immutabilità della mentalità dominante e fare fuori ogni ipotesi di cambiamento: "le masse non sono il criterio a cui si ipira l'industria culturale, bensì [...] la sua ideologia"[60]. La cultura, che nella sua accezione più vera, non si è limitata a obbedire agli uomini, ma ha anche protestato contro le forme irrigidite nelle quali essi hanno vissuto, si è ora adattata totalmente a tali forme integrandosi in esse e degradando ulteriormente gli stessi uomini che in essa confidano. In questo modo "i prodotti dello spirito stilizzati dall'industria culturale non sono *anche* merci, ma sono, ormai, merci da cima a fondo"[61]. Ciò ha cancellato quell'elemento di protesta che la cultura ha sempre generato e per mezzo della quale ha evitato di cadere nella retorica e nell'adeguamento alla mera esistenza, per affermare il principio di adattamento allo *status quo* – adattamento a ciò che immediatamente è – che rafforza l'irrazionalità dell'autorità senza prendere in considerazione i reali bisogni e interessi degli uomini. Ora, se dipendenza e asservimento sono l'obiettivo dell'industria culturale e se la razionalità strumentale mette ordine e certifica i fini e i mezzi del suo operare, allora la trasformazione della ragione emancipatrice in dominio è cosa fatta: "l'effetto globale dell'industria culturale è quello di un antiilluminismo"[62]. Nelle parole di Adorno si vede in controluce che l'utopia di una ragione emancipatrice non è mai venuta meno: si tratta di capire dove si trova e in che direzione indirizzarla. Nel richiamare ancora una volta il motto dal cardinal Carafa "*mundus vult decipi*" – gli uomini vogliono essere ingannati, vogliono l'inganno che essi stessi intuiscono perché, anche senza ammetterlo, ritengono che la loro vita diventerebbe insopportabile se cessassero di aggrapparsi alle vane soddisfazioni – Ador-

60 Th. W. Adorno, *Ricapitolazione sull'industria culturale*, in *Parva Aesthetica. Saggi 1958-1967*, trad. it. di E. Franchetti, Feltrinelli, Milano 1979, p. 59.

61 Ivi, p. 60.

62 Ivi, p. 68.

no fa emergere la possibilità di una ragione emancipatrice ancora in grado di cogliere le sue possibilità alternative e, probabilmente, più vere: "è l'industria culturale che disprezza le masse e impedisce loro quell'emancipazione per la quale gli individui sarebbero maturi nella misura concessa dallo sviluppo delle forze produttive"[63].

Nel quadro di una possibile apertura a una ragione che si emancipi da sé stessa e dalla sua strumentalità, e nella sua incessante e non conclusa ricerca della dialettica all'interno di uno spazio autonomo della riflessione filosofica, Adorno in quegli anni matura la sua *Dialettica negativa*. Nel farlo, concentra alcune decisive riflessioni in un corso all'Università di Francoforte del semestre estivo 1965 dedicato alla metafisica. Il pensiero di Adorno in merito alla metafisica che emerge da queste lezioni, e che confuirà nel grande lavoro del 1966, non suppone un superamento della metafisica, ma una presa di posizione nei suoi confronti nel momento in cui essa sta cadendo. Come scrive Stefano Petrucciani, l'esperienza della metafisica, per Adorno, è caratterizzata dallo spingersi fino ai limiti più estremi per cogliere le 'questioni ultime' in un senso non affermativo e contrapposto al suo senso tradizionale: "è un pensiero che recupera la questione metafisica proprio nel momento in cui essa non può più venir affrontata nei modi che furono propri della tradizione dominante della metafisica occidentale"[64]. Ciò che Adorno critica non è solo il cammino disincantato e demitizzante della ragione illuministica all'interno della storia della metafisica, quanto la *restaurazione degli immutabili* all'interno di un tale pensiero disincantato, che pur essendo insieme critico e conservativo, tenta di salvare ciò che il concetto stesso minaccia di distruggere. Oggetto della critica radicale di Adorno è, perciò, la metafisica tradizionale, ossia l'impianto generale della metafisica così come è stato tramandato, fondato sulla dottrina del 'pensiero

63 *Ibid*.

64 Th. W. Adorno, *Metafisica. Concetto e problemi*, Introduzione di S. Patrucciani dal titolo *Adorno, ovvero del pensare aperto*, Einaudi, Torino 2006, p. XIV.

di pensiero', ossia: "il primato della forma, del concetto, del permanente, rispetto a ciò che è materiale e mutevole"[65]. Nell'ambito di tale impianto consegue che l'elemento spirituale e intellettuale viene assunto a unica e vera realtà, fino a cristallizzarsi nel primato dello spirito e della soggettività imposti dall'idealismo tedesco. La dialettica, per Adorno, diventa proprio la messa in crisi di questo primato che conduce a drammatiche conseguenze nell'ordine sociale: la critica immanente del primato del concetto si declina nella critica immanente di quella gerarchia spirituale che mette al primo posto il lavoro intellettuale rispetto a quello materiale stabilendo così l'ordine della gerarchia sociale. Per minare questo ordine del pensiero Adorno ha bisogno di una dialettica che mostri come articolare la mediazione tra idealismo e realismo partendo dalla considerazione che, nella mediazione, il pensare ha sempre bisogno del pensato: l'esito di ciò è la non-ipostatizzazione del pensare e del pensato (del soggetto e dell'oggetto), così come la non-ipostatizzazione della stessa mediazione. In questo modo il processo dialettico così definito da Adorno giunge alla conclusione che la tesi del 'pensiero di pensiero' cade di fronte al carattere mediato e non assoluto delle stesse forme del pensiero, tale che "il pensiero stesso, in quanto è qualcosa di condizionato e di intessuto nella condizionatezza, non può essere trasformato da parte sua nell'Assoluto di cui ha sempre svolto la funzione nella metafisica tradizionale"[66]. Si tratta, perciò, di mutare il contenuto della metafisica, di pensare la metafisica come *costellazione di forme e contenuti* entro la quale accogliere quella *rilevanza dell'intratemporale* che consente di *pensare contro* quelle stesse forme e contenuti[67]. Ed è qui che ritorna il tema di Auschwitz come banco di prova per la critica immanente della metafisica. Lascio la parola direttamente a Adorno:

65 Ivi, p. XVIII.
66 Ivi, p. 121.
67 Ivi, p. 122.

> con Auschwitz il concetto di metafisica è effettivamente cambiato nel più profondo. E chi continua a coltivare la metafisica di vecchio stile senza preoccuparsene e considera ciò che successo, al pari di tutto ciò che è semplicemente terrestre e umano, come qualcosa che sta al di sotto della dignità della metafisica, e quindi lo allontana da sé, costui si rivela un nonuomo; e la disumanità che necessariamente si cela in un simile atteggiamento deve certamente anche contagiare il concetto stesso della metafisica che così procede. [...] Dopo Auschwitz è impossibile sollecitare la positività di un senso dell'essere. [...] L'affermazione di un'esistenza o di un essere, concepito come in sé dotato di senso e ordinato al principio divino, sarebbe, come tutti i principi del vero, del bello e del buono che i filosofi hanno concepito, soltanto un puro scherno rispetto alle vittime e all'immensità del loro supplizio.[68]

Questo lungo passo evidenzia come per Adorno "il mondo *dopo* Auschwitz, il mondo in cui Auschwitz fu possibile, non può più essere lo stesso di quello di prima"[69]. I timori della prima ora avuti durante il suo ritorno in Germania non solo non sono dissipati, ma sono certamente più consapevoli. Se Auschwitz è stato possibile, allora può ancora essere possibile e la trasformazione della metafisica in ideologia costituisce non solo una vuota consolazione, ma un pericolo. Nel cuore della metafisica tradizionale è caduta a pezzi la sua compatibilità con l'esperienza intramondana e la pretesa di conciliazione. I tentativi di ristabilire sotto altre spoglie questa pretesa sono falsi e ingannevoli: tale tentativo non è che la dannosa presunzione di ristabilire una forma di adattamento assoluto al vigente, la stessa che ha condotto, tramite la totale controllabilità degli individui, alla distruzione di massa. Quell'Io che si è assunto il compito della conciliazione, in quanto incarnazione del principio di autoconservazione, è ora incapsulato nella dialettica tra sé e la sua liquidazione. La Shoa appare come l'esperienza della morte

68 Ivi, p. 123.
69 Ivi, p. 125.

dell'esemplare, non più dell'individuo, e come la realizzazione dell'integrazione assoluta nella quale la pura identità degli uomini corrisponde all'unità degli individui all'interno di una totalità sotto il principio dell'autoconservazione. In tal modo la Shoa è stata possibile proprio nell'antinomia tra un individuo che deve riconoscere un senso nel non-senso del mondo – in quanto mezzo per il fine della sua autoconservazione – e il riconoscimento che tale senso è soltanto feticizzato in un fine. Antinomia, questa, tra la liquidazione dell'individuo e il riconoscimento che l'individuo non è nient'altro che questa liquidazione: perciò è stato possibile Auschwitz[70]. Pertanto, dopo Auschwitz non può esserci una cultura risorta sulle ceneri della metafisica tradizionale. Non è proprio corretto dire che dopo Auschwitz non si possano scrivere poesie, anzi: si debbono scrivere poesie nel senso che "finché tra gli uomini c'è una coscienza del dolore, ci deve essere appunto anche l'arte come forma oggettiva di questa coscienza", e Adorno aggiunge: "i miei impulsi in questa antinomia sono molto precisamente dalla parte dell'arte"[71]. L'arte sollecita la filosofia affinché il mondo non vada semplicemente rispecchiato o meramente compreso, ma vada compreso nella sua banalità per poter essere trasformato e per poterne modificare gli assetti e i rapporti. D'altronde è proprio nella banalità, che si annida la forma di coscienza e dello spirito che si adeguano al mondo, avviluppandosi nel male. Il male non è banale, scrive Adorno, ma *il banale è male*, rovesciando la tesi di Hannah Arendt. Contro questo banale Adorno fa un passo avanti nella direzione proposta dalla *Dialettica dell'illuminismo* sostenendo la capacità del pensiero di *pensare contro sé stesso* spingendo fino all'estremo il processo di autoriflessione, fino al misurarsi con l'estremo, con l'impensabile, "per avere in genere ancora un diritto in quanto pensiero"[72]. L'arte – una certa arte, l'arte ancipite – può aiutare la filosofia a guardare in faccia quell'orrore da cui scappa attraverso la restaurazione del pen-

70 Ivi, pp. 132-133.
71 Ivi, p. 133.
72 Ivi, p. 139.

siero puro e astratto: gli esempi di Beckett e Brecht sono lì a testimoniarlo. Sta ora alla filosofia, scrive Adorno, rendersi conto fino in fondo che con Auschwitz e con il mondo di Auschwitz "la civiltà è fallita fin nel più profondo"[73]. Il fallimento della *Kultur* sta nel fatto che essa non si è più rivolta a pensare agli uomini, ma a sé stessa: il suo apparente momento di verità si è rovesciato nella falsità che fraintende lo stesso operare dello spirito. Non si tratta di riadattare la *Kultur* agli uomini, ma di potenziare il punto di vista critico dinnanzi allo spirito oggettivo per non cadere nelle antinomie della *cultura risorta*. Qui Adorno fa riferimento allo scritto del 1949 da cui siamo partiti: la cultura risorta (*die auferstandene Kultur*) somiglia alle macerie che essa stessa vuole rimuovere e sulle quali si è nuovamente e miseramente installata, trasformandosi nel *tutto* dell'ideologia della vuota consolazione e ristabilendo la vecchia gerarchia tra lavoro intellettuale e lavoro fisico. La cultura risorta si trova irrigidita in un'antinomia:

> chi si batte in favore della conservazione di questo tipo di civiltà si rende complice della sua falsità e dell'apparenza ideologica in genere; ma chi non lo fa e chi esige che si faccia tabula rasa favorisce molto direttamente la barbarie sulla quale certamente la civiltà si era elevata e che era stata appunto mitigata dagli interventi della civiltà.[74]

Di fronte a questa antinomia Adorno rigetta ogni ipotesi cinica e barbarica: la dimensione dialettica che egli sta delineando dovrebbe sciogliere tale antinomia nella direzione opposta a quella della ricaduta nell'errore della tradizione. Non si tratta né di restaurare il passato, né di cancellarlo, ma di ripensare il momento mimetico della conoscenza insistendo criticamente sui momenti qualitativi dell'oggetto per esperire nella cosa la stessa inadeguatezza del pensiero soggettivo. In un certo senso è necessario che la cultura fallisca e che scopra

73 Ivi, p. 142.
74 Ivi, p. 144.

i suoi inganni per poter ritrovare la positività autoriflessiva della ragione *pensando contro sé stessa e, insieme, oltre se stessa*, nell'aperto all'impensato che è proprio di un pensiero non addomesticato e schiacciato sulle ovvietà[75]. Certo, il rischio c'è sempre, così come lo aveva compreso il tardo Hegel nel momento in cui falliva la completa risoluzione di ogni oggettività di fronte alla presenza assoluta della soggettività anche in ciò che esso non è[76], ma la fallibilità è proprio la condizione di ogni possibile pensiero metafisico: *l'immagine dialettica* del fallimento della cultura e della necessità del suo momento oggettivo. Per questo "come autocritica della filosofia il movimento dialettico resta filosofico"[77], come compito a cui il pensiero viene assegnato quando è in grado di *pensare contro sé stesso*, senza rinunciare a sé stesso.

75 Ivi, p. 82.
76 Ivi, p. 173.
77 Th. W. Adorno, *Dialettica negativa*, cit., p. 139.

Musica dell'apocalisse in una società conflittuale senza fondamenti

di Markus Ophaelders[*]

Abstract

The current essay will try to explain how the structure of the apocalypse is a result of dialectical mediation. The effort will outline that the fundamental ambiguity of the structure of the apocalypse represents a profoundly and intimately dialectical constellation. The results of this brief research will be applied to the theory of music, first by explaining briefly how the way of composing with twelve notes arose out of the tonal system and then by actualizing it for the state of the art nowadays. This may offer the possibility to ask whether the changes constitute a liberation or not, whether there is either something only catastrophic going on or if, on the other hand, it is also about the revelation of something really new taking place. Finally, these constellations may give way to some further brief reflections on a sort of theory of apocalypse, changes, and liberation in a broader way; since theory always, and more or less exclusively, consists only in translation, this essay will try to translate experiences, concepts, logical and none, music and transcendence in order to open up possible new horizons.

> Marx dice che le rivoluzioni sono la locomotiva della storia mondiale. Ma forse è completamente diverso. Forse le rivoluzioni sono un tentativo dei passeggeri di questo treno – ovvero, della razza umana – di tirare il freno di emergenza.
>
> *Walter Benjamin*

> Leggete ciò che non è mai stato scritto.
>
> *Hugo von Hofmannsthal*

* Università di Verona, markus.ophalders@univr.it

Dimensione estetica, n. 1, 2026 • Mimesis Edizioni • ISBN: 9791222331928 • mimesisjournals.com/ojs/index.php/dimensione-estetica • DOI: 10.7413/dim-est-0003
© 2026 – The Author(s). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (CC-BY-4.0).

I conflitti delle nostre società fondate sul capitalismo rischiano di farci naufragare? Le probabilità sono molto alte e non soltanto a partire dagli ultimi anni e di fronte alle devastanti guerre in atto. Il capitalismo suicidale nato insieme al crollo del Muro di Berlino continua a mietere vittime già da 35 anni. Tuttavia, benché possa essere difficile o persino contraddittorio, è possibile, anche se *in extremis*, concepire persino gli attuali fenomeni apocalittici – o l'apocalisse stessa come evento travolgente – anche come una forma di cambiamento nel senso di liberazione. La domanda più profonda che emerge da questo problema è, nella sua forma più estrema, la seguente: come può nascere qualcosa di nuovo dal declino del vecchio[1]; come può il positivo essere una conseguenza del negativo? Come può il conflitto portare la pace e, infine: come può la morte dare vita a qualcosa? Subito dopo la grande peste di Venezia del 1630-1631, ad esempio, che causò la morte di più di un terzo della popolazione della città, nel 1637 fu inaugurato il primo teatro pubblico, il San Cassiano[2], e la gloriosa epoca del melodramma italiano con Claudio Monteverdi come

1 I riferimenti bibliografici sono sempre forniti in riferimento all'originale; pertanto, salvo diversa indicazione, le traduzioni sono nostre.

Ad esempio, quando Oswald Spengler concepì *Il tramonto dell'Occidente* – che non è solo una ricerca filosofica e storica ricca di dettagli, ma anche un po' un romanzo, una narrazione, si direbbe oggi – non pensò che il declino stesso avrebbe potuto produrre qualcosa di nuovo. Non non escludeva trattenere che qualcosa di nuovo potesse emergere, e lo concepì in termini di cesarismo e di supremazia culturale della Germania di fronte al liberalismo britannico e americano. Eppure, alla fine, era convinto che la cultura occidentale stesse per morire e che non ci sarebbe stato altro dopo. Almeno, questa è la struttura sistematica de *Il tramonto dell'Occidente*, nonostante i suoi desideri più o meno personali. Cfr. Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*, dtv, München 1983 (*Il tramonto dell'Ocidente*, a cura di Rita Calabrese Conte e Margherita Cottone, Longanesi, Milano 2008). Ovviamente, questa prospettiva offre molti spunti di riflessione ai nostri giorni, perché forse oggi la cultura occidentale è in declino ancora più che negli anni Venti del secolo scorso.

2 La prima opera fu *L'Andromeda* di Francesco Mannelli, su libretto di Benedetto Ferrari, del 1637. Nel 1640 Monteverdi tenne la pri-

suo massimo esponente iniziò a essere rappresentata in questo e in altri teatri come il Santi Giovanni e Paolo. Anche la musica, soprattutto quella del Novecento, porta ancora in sé la possibilità di cambiamento e rifondazione. Gli ultimi cento anni lo dimostrano in ogni decennio. La domanda, però, è se l'umanità sia ancora in grado di trasformare il negativo in qualcosa di positivo non opponendo astrattamente qualcosa di solo apparentemente positivo alla catastrofe presente, ma spingendo il negativo fino alle sue ultime conseguenze, perché questo è ciò che siamo obbligati a fare poiché il falso positivo è già presente[3].

Il presente saggio cercherà di spiegare come la struttura non solo concettuale dell'apocalisse sia il risultato di una profonda mediazione dialettica. L'intento sarà quello di sottolineare come la fondamentale ambiguità della struttura dell'apocalisse non soltanto rappresenti una costellazione profondamente e intimamente dialettica, ma è anche intimamente musicale se ha ragione Thomas Mann che la definisce proprio come l'arte dell'ambivalenza elevata a sistema, ovvero come demonica, come potenza profondamente ambigua che sempre il male cerca e sempre il bene crea. I risultati di questa breve ricerca saranno applicati alla teoria della musica, in primo luogo spiegando brevemente come il modo di comporre con dodici note sia nato dall'esaurimento del sistema tonale e poi attualizzandolo allo stato dell'arte odierno. Ciò potrebbe offrire la possibilità di chiedersi se tali cambiamenti costituiscano una liberazione o meno, se si tratti solo di qualcosa di catastrofico in atto o se, d'altra parte, si tratti anche della rivelazione di qualcosa di veramente nuovo in atto. Infine, queste costellazioni potrebbero dare luogo ad ulteriori brevi riflessioni su una sorta di teoria dell'apocalisse, dei cambiamenti e della liberazione in senso più ampio; poiché la teo-

ma de *Il ritorno d'Ulisse in patria*, su libretto di Giacomo Badoaro, appena tre anni prima della sua morte.

3 Cfr. Franz Kafka, *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*, a cura di Max Brod, Fischer, Frankfurt a. M. 1986, p. 32; trad. it.: Id, *Confessioni e Diari*, a cura di Ervino Pocar, Mondadori, Milano 1972, p. 795.

ria consiste sempre, e più o meno esclusivamente, nella traduzione, questo saggio cercherà di tradurre reciprocamente esperienze, concetti, logici e no, musica e trascendenza per aprire possibili nuovi orizzonti.

I. *Aspetti strutturali dell'Apocalisse e la sua relazione con musica e poesia*

Il concetto di apocalisse ha due significati apparentemente opposti: da un lato, significa catastrofe, dall'altro, rivelazione. L'apparente opposizione può essere risolta dialetticamente interpretando il termine come una soglia, un passaggio, nel senso che il vecchio sta declinando, e in questo declino, qualcosa di nuovo sta emergendo[4]. Apocalisse è il titolo dell'ultimo capitolo della Bibbia, scritto sull'isola greca di Patmos dal più giovane dei discepoli di Gesù, Giovanni. Giovanni scrisse la sua parte della Bibbia in greco, ed è colui che ha tradotto la parola ebraica *ruah* usando il termine greco *lógos* nel primo versetto del suo Testamento. Si tratta di una incisiva operazione ideologica, poiché *ruah* significa vento o respiro o, più precisamente, la forza con cui il vento o il respiro ci colpisce perché Dio non parla nel modo in cui noi umani consideriamo parlare, e – cosa più importante – il suo respiro era già presente prima di qualsiasi creazione della vita. La traduzione di Giovanni, così come la conosciamo, divenne "il Verbo" nella versione latina. Letteralmente, però, *ruah* avrebbe dovuto essere tradotto usando il termine *spiritus* (o l'equivalente greco *pnêuma*), che in latino significa innanzitutto respiro (o espiro) prima di spi-

4 Nella "Logica del disfacimento" (*Logik des Zerfalls*), come la chiama Adorno, la ricostituzione o rifondazione è parte dell'elemento negativo. Cfr. Theodor Wiesengrund Adorno, *Negative Dialektik*, in: Id, *Gesammelte Schriften*, a cura di Rolf Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1984, vol. 6, pp. 7 ff., qui: p. 148 ff. (benché in un senso un po' più pessimistico); trad. it.: Id, *Dialettica negativa*, a cura di Carlo Alberto Donolo, Einaudi, Torino 1970, pp. 121 sgg.

ritualizzarsi. La fonte originaria, infatti, è spirito in quanto *ruah* e non pensiero logico. Lo spirito non ha forma né contenuto; il *lógos* sì; il *lógos* rappresenta già una determinata forma di pensiero e quindi di contenuto; *lógos* pensa sempre qualcosa di determinato. Secondo Aristotele, il *lógos* significa pensare usando parole significanti – appunto *lógoi* – e non solo suoni animali, che egli chiama *phoné*. Pertanto, il *lógos* contiene già le regole per determinare le cose, pensare, agire e – in musica – comporre.

Per trascendere le regole esistenti, per cambiarle, bisogna tornare indietro – non al *lógos*, ma oltre il *lógos* – per raggiungere ciò che ha reso e rende ancora possibili quelle regole, e questo è lo spirito, il respiro che precede ogni tipo di vita[5]. Questo è ciò che ha ispirato la *Fenomenologia dello spirito* di Hegel, che forse rappresenta il progetto più ambizioso di trascendere e cambiare le cose riscrivendo l'intera storia della cultura occidentale. Ciò rappresenta la sua liberazione dallo status quo esistente e, come noto, Hegel e Beethoven erano contemporanei. Ai nostri tempi, tuttavia, le tecniche, che non sono altro che l'espressione più conseguente proprio di questi processi logici di determinazione, pervertono la natura, e questo crea una situazione in cui non c'è altro che paura e ansia, sentimenti collettivi, che possono aprire l'orizzonte apocalittico, nell'uno o nell'altro modo, e forse in entrambi.

Nell'*Inno alla Gioia* – per dare un esempio lampante di come la logica funzioni anche in poesia – Schiller limita effettivamente la cerchia dei gioiosi a coloro che hanno trovato un amico: "Und wer's nie gekonnt, der stehle | Weinend sich aus diesem Bund!"[6]. Nonostante Beethoven abbia ridotto sostanzialmente il testo dell'ode di Schiller, portandolo quasi alla metà della lunghezza originale, e abbia apportato modifiche

5 Cfr. *Genesi* 1, 2: "e lo spirito di Dio aleggiava sulla superficie delle acque".

6 Friedrich Schiller, *Werke in drei Bänden*, a cura di Herbert G. Göpfert e Gerhard Fricke, Hanser, München1966, vol. 1, p. 48 ("e chi non ne è mai stato capace | si tolga piangendo dalla nostra alleanza").

significative, questo passaggio non viene modificato affatto. Questo trasforma la *Nona Sinfonia* in qualcosa di molto ambiguo. Lo stesso compositore che annullò la dedica della *Terza Sinfonia* a Napoleone perché si era intronizzato come imperatore invece di perseguire la realizzazione delle idee rivoluzionarie, lasciò intatti questi versi. Così facendo, denuncia l'abitudine culturale e logica di definire l'universale – "Questo bacio al mondo intero", "Tutti gli uomini sono fratelli" – come parziale e falso. Se i primi tre movimenti della *Nona* si rifanno a ciò che può essere definito "classico" – la libertà della sintesi tra il parametro soggettivo, erudito, espressivo e melodico e quello sostanziale, sistematico, tonale e armonico, fondato da Haydn – l'ultimo movimento è molto più difficile da comprendere. La melodia apparentemente semplice dell'Ode è controbilanciata dal successivo lavoro motivico, che include, ad esempio, una doppia fuga, quindi una tecnica compositiva derivata dalla musica precedente alla tonalità. Contrariamente a quanto afferma l'ideologia pubblica comune, anche il quarto movimento è ciò che Adorno chiamava *Spätstil*, lo stile compositivo maturo di Beethoven. Pertanto, denuncia che il sistema tonale, le regole e le consuetudini di determinazione delle cose in musica, sono mera apparenza priva di sostanza[7]. In effetti, il tema della gioia non è, come richiesto dal regolamento, mediato dalla tessitura del movimento, che inizia infatti con una brusca sequenza di accordi dissonanti, ma rappresenta una rozza contrapposizione, a suo modo una sorta di catastrofe.

Ci troviamo di fronte a una dialettica che si disgrega e non riesce più a mediare per chiudere il cerchio e ristabilire l'unità secondo le regole preesistenti. In ciò consiste il verdetto sulla cultura borghese basata su un'economia capitalista. Tale sorta di rottura della logica della dialettica e della logica in quanto tale, che Hegel cercò di ricondurre insieme per l'ulti-

7 Cfr. Adorno, *Beethoven. Philosophie der Musik*, a cura di Theodor W. Adorno Archiv, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1993, pp. 226-227; trad. it.: Id, *Beethoven. Filosofia della musica*, a cura di Rolf Tiedemann, Einaudi, Torino 2001, p. 40.

ma volta, può essere descritta come ironica. Ciò non significa presa in giro o semplice gioco; rappresenta piuttosto un gioco serio e, anzi, tragico, catastrofico e in qualche modo apocalittico. L'ironia rende visibile, udibile l'ideale – che significa lo spirito, le condizioni di possibilità dell'essere – ma sa nel profondo che non è più possibile e, quindi, che è diventato necessario superarlo. Il problema della *Nona Sinfonia*, afferma Adorno[8], è irrisolvibile e, mostrandocelo e rendendocelo udibile, ci costringe ad andare oltre o, come dice Thomas Mann, la *Nona* deve essere revocata per aprire apocalitticamente l'orizzonte di una vera e profonda catastrofe[9]. Solo dalla tragedia, dall'ironia tragica, possono nascere gioia e felicità. L'ironia, infatti, rappresenta una via di costruzione in mezzo alla distruzione[10]; rappresenta quindi una struttura bipolare simile a quella dell'apocalisse. Il limite assoluto dello sconfina-

8 Cfr. *ivi*, p.60; trad. it.: *ivi*, p. 52.

9 Solo per offrire un esempio di un cambiamento e di una liberazione assolutamente non apocalittici, irreali e quindi falsi, posso citare Leonard Bernstein, che diresse la *Nona Sinfonia* il giorno di Natale del 1989 con musicisti provenienti da entrambe le parti dell'ex cortina di ferro, quasi a simboleggiare l'unione tra i popoli. Per l'occasione, il testo dell'*Ode an die Freude* fu addirittura modificato, seguendo un'improbabile filologia: la parola *Freude* (gioia) fu sostituita da *Freiheit* (libertà), che, in questo modo, non costituisce più un'allitterazione con *Freunde* (amici) – vero perno dell'ode di Schiller, ma anche della versione di Beethoven – e che rimanda, nel significato, alla parola *Brüder* (fratelli). Tuttavia, questa operazione, poeticamente cacofonica, ha un suo contenuto di verità: segna, infatti, l'involuzione della fratellanza collettiva nella mera libertà privata del singolo. Invece, appena tre giorni dopo la caduta del muro – il 9 novembre 1989 – Mstislav Rostropovich suonò, tra le altre cose, la *Sarabanda* dalla seconda delle *Suite per violoncello solo* di Bach al Checkpoint Charlie, proprio a due passi dal Muro.

10 Cfr. Walter Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, in: Id, *Gesammelte Schriften*, a cura di Rolf Tiedemann e Herrmann Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1980, vol. I.1, pp. 7 sgg., qui: pp. 86-87; trad. it.: Id, *Il concetto di critica nel Romanticismo tedesco*, a cura di Giorgio Agamben, Einaudi, Torino 1982, pp. 80-1. Cfr. anche, per ciò che riguarda la musica, Luciano Berio, *Un ricordo al futuro*, a cura di Talia Pecker Berio, Einaudi, Torino 2006, p. 38.

mento sta lì, dove la questione non è più quella delle regole (*lógoi*), delle norme e dell'ordine, ma quella delle loro mere condizioni di possibilità, ovvero la questione di cosa le abbia rese possibili. Oggi non capiamo perché quelle regole esistano perché abbiamo dimenticato il fondamento su cui si fondano. C'è quindi qualcosa di irrazionale in questo sistema razionale di norme, proprio come la fratellanza universale di Schiller è possibile solo escludendo gli altri. Il tardo Beethoven, così come Schumann e Schönberg, avvertirono proprio questo[11].

Ora, è essenziale comprendere che la rivelazione di qualcosa di nuovo non viene dall'esterno, ma avviene proprio all'interno della catastrofe del vecchio[12]; significa ricordare ciò che rappresenta il fondamento del vecchio in declino; questo fondamento consiste nell'abitudine di determinare senza ricordare ciò che rende possibile la determinazione – e quindi l'esperienza, la comprensione e la creazione. Questo fondamento ora non è più logico ma estetico, e quindi va oltre il fondamento del sistema di regole; andare oltre il fondamento logico della determinazione delle cose significa recuperarne il fondamento percettivo e mimetico. Pertanto, la traduzione di *ruah* con il termine spirito avrebbe dato a tutto un corso diverso. Spirito, infatti, rappresenta un'abitudine intellettuale consapevole di essere ancora legata alle capacità corporee e naturali dell'umanità. Ecco perché Hegel usò questo termine, un termine che Kant, ad esempio, cercò consapevolmente di evitare ogni volta che fu possibile. Un vecchio sistema può davvero andare oltre se stesso, solo tornando alla sua origine. Il significato originario di *kata strophé*, infatti, è questo: nella tragedia antica, il coro fa un'inversione a U. Proprio questo rappresenta anche l'interpretazione hegeliana della tragedia antica: il suo scopo, diverso da quello dell'epos, non è la guerra o il combattimento – sebbene la tragedia rappresenti sem-

11 Cfr. Berio, cit., p. 36: La musica è "un'arte che commenta costantemente le radici del proprio divenire".

12 Cfr. Christoph Menke, *Theorie der Befreiung*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2022, p. 23.

pre un'azione altamente conflittuale accanto all'intervento decisivo del destino – ma la pace e la riconciliazione.

Nel 1808, a Erfurt, Napoleone rispose alla domanda di Goethe su cosa pensasse del destino. Napoleone sapeva benissimo che stava cambiando radicalmente tutte le regole e le leggi, forse in modo quasi apocalittico, e ne era pienamente consapevole. Infatti, la sua risposta fu: "Mais Monsieur Goethe, cosa vuole fare oggigiorno del destino? Oggigiorno abbiamo la politica"[13]. Ciò significa che oggi possiamo conoscere l'origine di ciò che un tempo veniva chiamato destino e, quindi, conosciamo le regole che lo governano; sappiamo quali sono le condizioni affinché diventi possibile. E poiché lo sappiamo, possiamo cambiare quelle condizioni; questo cambiamento non è solo una forma di liberazione, ma rappresenta anche una forma di liberazione radicale, apocalittica (in entrambi i sensi). Quindi, ha portato alla consapevolezza dell'essenza in cui consiste esattamente una catastrofe, al fine di raggiungere anche una rivelazione. Perché la parte distruttiva della catastrofe consiste nel fatto che – come dice Benjamin[14] – le nostre abitudini di determinazione continuano a esistere come in passato: l'eterno ritorno dell'uguale. Questa costellazione è rappresentata anche da ciò che Luciano Berio ha definito con un'espressione potente tratta da Italo Calvino: "Ricordare il futuro". Tornare indietro per andare avanti: questa è la dialettica del cambiamento e della liberazione. L'umanità deve riscrivere il suo testo sempre dall'inizio, ancora e ancora. Solo la redenzione dell'umanità può condurla al possesso del testo corretto nel suo insieme[15]. Quindi, dobbiamo riscrivere le regole ancora e ancora, modificarle attraverso la tradu-

13 Johann Wolfgang Goethe, *Unterredung mit Napoleon, 1808*, in: Id, *Werke in zehn Bänden*, a cura di Ernst Beutler, Artemis, Zürich 1961, vol. 10, p. 707; trad.it. in: Gustav Seibt, Il poeta e l'imperatore. La volta che Goethe incontrò Napoleone, Donzelli, Roma 2009, pp. 79 sgg.

14 Cfr. Benjamin, *Passagen-Werk*, N 9a, 1, in: Id, *Gesammelte Schriften*, cit., vol. V.1, p. 592; trad. it.: Id, *Parigi, Capitale del XIX secolo*, a cura di Rolf Tiedemann, Einaudi, Torino 1986, p. 614.

15 Cfr. *ivi*, vol. I.3, p. 1234.

zione e trascenderle per avvicinarci alla liberazione e al nome puro, il nome giusto, quello che Adamo diede a tutti gli animali. Questo nome è ciò che ogni musica cerca: l'eterno ritorno del sempre nuovo.

II. *Evoluzioni nella musica durante il XX secolo*

L'ultima composizione di Adrian Leverkühn, protagonista del romanzo *Doctor Faustus* di Thomas Mann, si intitola *Apocalypsis cum figuris*. Mann non riconobbe pubblicamente che il modo compositivo da lui utilizzato era in effetti quello di Schönberg, e quest'ultimo protestò infatti perché il suo nome non fosse stato menzionato nel romanzo. Mann lo menzionò solo nella seconda edizione del libro. Il vero problema, però, era che Mann considerava tale metodo compositivo, altrimenti noto come dodecafonia, demoniaco e quindi catastrofico. Al contrario, per Schönberg, era una rivelazione che garantiva la possibilità di comporre musica in futuro. Pertanto, il problema posto cento anni fa era ed è: la nuova musica rappresenta il progresso e quindi la liberazione, come pensava Schönberg – e, insieme a lui, in qualche modo, anche Adorno –, oppure no? Tale ragionamento riguarda non solo la dodecafonia, ma tutto ciò che è venuto dopo, fino allo spettralismo. Adorno, tuttavia, non si nascose gli effetti restrittivi e paragonò la dodecafonia persino all'autoritarismo. In tali estremi si situa la dialettica della questione culturale moderna nei termini della musica. La "revoca della *Nona Sinfonia* di Beethoven" da parte di Leverkühn ha infatti il significato di revocare, dal Rinascimento in poi, l'intera cultura borghese che ha condotto, secondo Thomas Mann, alla barbarie del Novecento[16]. Il consigliere musicale del romanziere era proprio Adorno e sia

16 Cfr. Thomas Mann, *Richard Wagner und Der Ring des Nibelungen*, in: Id, *Wagner und unsere Zeit*, Fischer, Frankfurt a.M. 1990, p. 134; trad. it.: Id, *Richard Wagner e" L'anello del Nibelungo"*, in: Id, *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, a cura di Andrea Landolfi, Mondadori, Milano 2015, pp. 1094-1095.

quest'ultimo sia Thomas Mann, infatti, cercarono di trascendere il modo soggettivo e sentimentale di comporre, che in Beethoven raggiunse il suo apice, e di ristabilire l'importanza pubblica della musica.

Se vogliamo attualizzare questa problematica, la domanda è: i sistemi compositivi – Berio li chiama toniche – sono ancora utili? Il nostro rapporto con le regole è infatti quello di un'emergenza nel senso originario di "stare fuori da qualcosa", perché le regole hanno potere, ma non hanno un significato[17]; in effetti, non siamo più consapevoli del fondamento che le rende possibili. Io determino e giudico le cose, e lo faccio correttamente e correttamente, secondo le regole; quindi, le cose vengono collocate all'interno di un sistema di riferimenti prestabilito. Ma non so perché lo faccio, e non so come funzioni. Ciò non vale solo per l'ambito socio-politico o economico – laddove quest'ultimo nella sua versione capitalistica odierna di regole certe e affidabili proprio non ne possiede – ma anche per la cultura e in senso stretto per la musica. I compositori odierni usano ogni sorta di regole organizzative per comporre. Ma la liberazione consiste semplicemente nel liberarsi dalle regole esistenti? Forse questo tipo di liberazione dimentica il contrasto dialettico con le regole. E, dimenticandolo, non le fa forse tornare – e in modo ancora più potente? Forse non ricordare i fondamenti e le origini dei procedimenti che seguiamo rappresenta il modo migliore per trasformare anche la liberazione nel suo opposto, il che significa che i liberatori diventano i nuovi soggiogatori. Dimenticare da dove provengono le regole è il modo migliore per far sì che le cose continuino a funzionare senza alcuna consapevolezza.

Anton Webern ha spiegato, nelle sue lezioni intitolate *Il cammino verso la nuova musica*[18], che progresso significa, allo stesso tempo, recuperare posizioni passate. Ciò non implica

17 Cfr. Menke, cit., pp. 682-683.

18 Cfr. Anton Webern, *Der Weg zur Neuen Musik*, a cura di Willi Reich, Edizione universale, Wien 1960; trad. it.: Id, *Il cammino verso la nuova musica*, a cura di Diego Arturo Giordano, Orthotes, Napoli 2020.

che la spiritualità passata possa sostituirne una attuale mancante, come accade nelle forme del neoclassicismo. Piuttosto, il passato integra il presente, e lo fa proprio nel momento in cui il presente si ritrova orfano[19] o abbandonato, mancante e quindi in conflitto col proprio presente. Ereditare il passato non è una ricezione passiva, ma una ricreazione attiva. D'altra parte, ricordare il futuro – come concepito da Berio e Calvino – rappresenta una pratica non semplicemente di cambiamento progressivo, ma di cambiamento radicale. La questione non è quella del relativismo tra diversi sistemi di regole o tra diverse interpretazioni delle regole. Dobbiamo piuttosto esaminare la forma in cui una regola, qualsiasi regola, è possibile. In senso più ampio, ciò riguarda anche il materiale con cui la musica lavora, le forme e le tecniche compositive – in ultima analisi: il suono come tale. Poiché il fondamento delle regole non è più presente nella coscienza, le regole stesse diventano la loro stessa giustificazione, e questo significa assolutismo autoritario[20].

Dobbiamo tornare (*kata' strophé*) per procedere, ma: tornare a cosa? All'inizio, forse: indietro e dietro allo stato, in cui tutto è iniziato. Perché semplicemente andare avanti significa rimanere nei termini, nelle abitudini, e quindi all'interno dell'ideologia di ciò che è accaduto finora: l'eterno ritorno dell'identico. È necessario essere in grado di riprodurre la configurazione in cui le nostre abitudini hanno assunto la loro forma di funzionamento. La questione non è andare oltre l'umano, ma recuperarlo, questa volta oltre ogni tentativo incentrato sulla natura che cerca semplicemente di conservare l'umanità soltanto in quanto mera realtà fisica (*conatus sese conservandi*), come sta facendo la politica in tutto il mondo. Ad esempio, il termine greco antico per libertà è *eleuthería*, e ha mantenuto questo significato per migliaia di anni. Ciononostante, il termine originariamente significava "appartenere alla razza giusta, quella che non può diventare

19 Da notare che il termine tedesco *Erbe* (patrimonio) è legato anche al greco antico *orpho/orphanós*.

20 Cfr. Menke, cit., p. 445.

schiava". Questo è il significato della parola nell'ultimo discorso di Ettore a Cassandra quando i Greci la portarono via da Troia, e ovviamente la usò in senso negativo perché era chiaro che sarebbe diventata una schiava alla corte di Agamennone. Appartenere alla razza giusta, essere nati nel paese giusto e, in conseguenza di tale circostanza e solo di essa, essere libero – nazione deriva dal latino *natus sum*, essere nato – questa è l'origine del significato occidentale di libertà. Pertanto, la libertà in quanto *eleuthería* rappresenta una concezione interamente legata alla natura ma, in natura, la libertà non esiste. Le cose non sono cambiate in alcun modo fino da allora. Pertanto, se vogliamo raggiungere un termine appropriato per lo stato di libertà e, quindi, una vera pratica della libertà, dobbiamo andare oltre questa origine, che è l'origine delle condizioni in cui viene concepita qualsiasi forma di libertà in questo mondo.

Solo così potremmo essere in grado di cambiare quella forma e, quindi, cambiare cose, abitudini e regole di determinazione e giudizio raggiungendo in tal modo un modo di liberazione più umano e autentico. Ma dobbiamo tornare indietro al punto in cui le nostre abitudini hanno avuto inizio; non è sufficiente tornare solo al punto in cui tutto è iniziato. Per cambiare le cose, è necessario andare oltre il punto in cui sono cominciate. È necessario rifare, riprogettare, ripensare e riformulare ciò che stiamo facendo in questo momento. Walter Benjamin notò che i rivoluzionari francesi si identificavano con l'antica Roma repubblicana[21]. Si riconoscevano e si consideravano, in ciò che stavano facendo, come una rinascita di questo spirito, di questa cultura; quindi, erano il futuro che i romani stavano ricordando, e ora, in questo preciso momento storico, la loro storia veniva attualizzata dai rivoluzionari. Ma per fare questo in modo sostanziale, dobbiamo procedere a ritroso, indietro al momento in cui il nostro abituale

21 Cfr. Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, in: Id, *Gesammelte Schriften*, cit., vol. I.2, p. 701; trad. it.: *Sul concetto di storia*, a cura di Gianfranco Bonola e Michele Ranchetti, Einaudi, Torino 1997, p. 47.

meccanismo di fare le cose ha avuto inizio; attualizzando musicalmente questa problematica dobbiamo tornare indietro alla polifonia, alla tonalità, alla composizione dodecafonica, alla serialità o allo spettralismo. Liberazione significa recupero dei momenti da cui tutti questi passaggi hanno preso avvio, prima di qualsiasi possibile contenuto. Significa riflettere sul loro punto di partenza, che implica – e questo è importante – la loro disperata perdita di sicurezza in termini di forma e contenuto. Significa sconfinare immediatamente per mettersi nella condizione di comprendere in modo fondamentale l'*a priori* di tutte le nostre pratiche. Perché è solo a partire da qui che può nascere qualcosa di veramente nuovo. Per fare alcuni esempi, potremmo citare la *Fantasia in Do maggiore* (1836) di Schumann, Schönberg che nel 1909 raggiunse la libera atonalità e *... sofferte onde serene ...* (1976) di Luigi Nono – tre esempi che rappresentano una presenza perfetta nel giusto presente storico.

Il *Cammino verso la nuova musica* di Anton Webern e *Un ricordo al futuro* di Berio dispiegano la creazione del futuro così come la creazione o la ricreazione del passato attraverso il suo ricordo. La memoria è sempre un atto che avviene nel presente e modifica sia il ricordo che il suo oggetto. Creazione e apocalisse (sia come catastrofe che come rivelazione) sono collegate nel momento in cui ritornano alle origini. In questo momento è coinvolta anche la ripetizione, ma ovviamente, come Schönberg e Webern sapevano chiaramente: una ripetizione variabile[22], in evoluzione o in sviluppo, che cambia tutto ogni volta che si presenta, pur rimanendo sempre in qualche modo la stessa. Un altro esempio di cosa significhi non avere più punti di riferimento e doverli ricercare sempre di nuovo è quello del fratello minore di Beethoven, Johann Jakob, che, dopo aver acquistato un terreno appena fuori Vienna, gli scrisse un biglietto firmato "Johann Jakob van Beetho-

22 La variazione o variazione evolvente (*entwickelnde Variation*), come la concepisce Schönberg, significa la costante modifica di motivi e idee in un tema o eventualmente nell'intera opera. Si ritiene che questo sia superiore alle ripetizioni esatte.

ven, proprietario terriero". Ludwig rispose: "Ludwig van Beethoven, proprietario di cervello". Nella sua solitudine, nella sua libertà privata da e di tutto, ma senza libertà proiettiva e costruttiva per l'opera e per la società, il compositore moderno non ha altro che le sue facoltà di fare esperienza e di trasformarla in musica. Simile a questa è la situazione musicale attuale: *Apocatástasis pánton*, che significa che tutto è in grado di tornare, ma così facendo, costituisce e modifica anche l'origine da cui proviene, che prima non era cosciente. Ad esempio, la tonalità o la forma sonata non agivano coscientemente nelle menti di Haydn, Mozart o Beethoven; furono riconosciute coscientemente solo dopo il loro declino, ovvero dopo le composizioni di Schumann e grazie al lavoro musicologico di Adolf Bernhard Marx[23]. Questo cambiò non solo il presente a metà dell'Ottocento, ma anche il passato e il modo in cui fu recepito. Questo spiega il modo in cui Mendelssohn accolse la musica di Bach e il modo in cui Mahler diresse le sinfonie di Beethoven.

La liberazione, quindi, è tanto distruttiva (di fronte all'esistente) quanto creativa (di fronte al nuovo, al futuro). Liberazione equivale quindi ad apocalisse. C'è una rottura, una crepa tra l'esistente, a cui siamo abituati ma non consapevoli, e qualcosa di indeterminato o non determinabile dalle consuete abitudini di determinazione che mette in questione tutto ciò che esiste. L'accordo di *Tristano* di Wagner, ad esempio, o l'accordo di dodici note di Mahler nell'Andante-Adagio della sua *Decima Sinfonia*, rappresentano fenomeni indeterminabili. I surrealisti chiamavano qualcosa di simile "fascinazione"; la tradizione ebraica parla di una meraviglia mistica. Quindi, fascinazione significa sperimentare qualcosa che rende impossibile la determinazione, ma proprio questo ci mostra ciò

23 Cfr. Adolf Bernhard Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch theoretisch*, Nabu Press, Charleston 2012; cfr. anche Gianmario Borio, *Limpronta della filosofia hegeliana sulla teoria della forma musicale del XIX secolo*, in: *Die Klage des Ideellen (Il lamento dell'ideale). Beethoven e la filosofia hegeliana*, a cura di Letizia Michielon, Improvvisi, Trieste 2018, pp. 113-128.

che rende possibile la determinazione nel suo complesso in quanto pratica umana onnicomprensiva. Nella *Sonata per pianoforte in Do minore*, op. 111 di Beethoven, ad esempio, il classico terzo movimento è assente e, come è noto, nel *Doctor Faustus* di Thomas Mann, il personaggio di Wendell Kretschmar – in realtà una controfigura di Adorno – giustifica questa assenza, spiegando che, dopo quell'immenso trillo del secondo movimento, dopo quel lunghissimo addio non era possibile ricominciare[24]. Il soggetto abbandona la scena drammatica e pubblica perché la sostanza, la forma oggettivante, non lo sostiene più; né il soggetto stesso comprende più la forma, la sostanza e quindi le regole della determinazione delle cose. Forse gli sforzi compiuti da Beethoven riguardo al contrappunto e ad altri procedimenti compositivi precedenti di sviluppo e variazione possono essere interpretati come tentativi estremi di recuperare alla soggettività presente una diversa oggettività formale, compositiva e sostanziale appartenente al passato. Come abbiamo già visto, ciò crea il carattere specificamente ambiguo e indeterminabile ma al tempo stesso affascinante, ad esempio, del quarto movimento della *Nona Sinfonia*. La libertà dalle convenzioni – compositive, logiche, etiche e politiche – non era riuscita a trasformarsi in libertà per un nuovo linguaggio vincolante e per quella che, prima della Rivoluzione, si chiamava Fratellanza. Nella sua fase tarda, la musica di Beethoven riconosce una simile riconciliazione tra soggetto e sostanza nelle condizioni date come profondamente falsa perché reificata e regressiva. Il soggetto è andato perduto alla sostanza e ciò sottrae ogni vincolante fondamento di verità non solo al soggetto, ma altresì alla stessa sostanza, per quanto cerchi anche di rifugiarsi nel sistema filosofico come ha tentato di fare Hegel. Fallito è il tentativo di costruire una totalità organica – sia essa filosofica, musicale, estetica o socio-politica – attraverso e a partire dalla soggetti-

24 Cfr. Thomas Mann, *Doktor Faustus*, Fischer, Frankfurt a.M. 1986, p. 77; trad. it.: Id, *Doctor Faustus*, a cura di Ervino Pocar, Mondadori, Milano 1987, p. 77.

vità singola e individuale che caratterizza la storia della cultura borghese almeno dal momento in cui Cartesio ha riposto ogni possibilità di un sapere e di un'esperienza affidabili nelle facoltà conoscitive della soggettività. La stessa nascita dell'estetica come disciplina filosofica autonoma ad opera di Baumgarten a metà del XVIII secolo ne costituisce un momento significativo in quanto cerca di integrare la conoscenza logica, razionale e deduttiva con quella sensibile, mimetica e induttiva. Ecco perché l'immaginario compositore Adrian Leverkühn non solo sosterrà che occorre "spazzare il cuore con la scopa"[25], ma anche che bisogna "diventare molto più barbari per riessere civili"[26].

Nella perdurante mancanza di un vero soggetto storico collettivo, la speranza di salvezza può essere oramai riposta unicamente nel singolo, tanto portatore di cultura, coscienza critica, ideali e conoscenza, quanto è anche principio disgregante. Allo stato delle cose, la soggettività rimane l'unico *phármakon* capace di essere anche dialettico: è in senso lato il sopravvissuto, ovvero ciò che resta del grande progetto culturale rivoluzionario borghese – del quale la Rivoluzione d'Ottobre s'intendeva come erede – di un soggetto libero, autocosciente e parte integrante di una totalità socializzata del genere umano. Siamo sbalzati fuori dalle nostre abitudini e dobbiamo trovare un nuovo inizio. Esperienze indeterminabili come queste infrangono le nostre consuete regole di determinazione e ci rigettano nei fondamenti di quest'ultima, da dove potrebbe essere possibile cambiare le cose in modo radicale, perché solo qui – in uno stato di assenza di determinazione – possiamo trovare quella che viene chiamata liberazione radicale e radicale determinazione o rideterminazione. Il giovane Nietzsche lo percepì di fronte alla musica di Wagner. Scrisse: "Dobbiamo essere in grado di trattenere al sublime" – che qui significa l'eccezionale e l'indeterminabile nella sua musica – e quindi "creare la cultura per la nostra musica"[27],

25 Thomas Mann, *Doktor Faustus*, cit., p. 83; trad. it.: Id, *Doctor Faustus*, cit., p. 84.

26 *Ibd*.; trad. it.: *Ibd*.

27 Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente, Sommer 1872.*

un nuovo sistema di riferimenti, regole e abitudini di determinazione. Mahler portò avanti la liberazione di Wagner e Schönberg oltrepassò subito il limite e liberò anche la musica da questa liberazione.

III. *Riflessioni teoretiche su morte, apocalisse e liberazione*

Krise und Umkehr è il titolo significativo di una delle ultime composizioni di Bernd Alois Zimmermann. Il titolo potrebbe essere tradotto come Crisi e Ritorno. Eppure, forse sarebbe ancora meglio tradurlo come Crisi e Svolta, che richiama il noto movimento di danza del coro tragico, la *kata' strophé*, che abbiamo già incontrato. Ma dove torna il coro, e dove conduce la tragica catastrofe? La cosa migliore è non essere nati – dice l'antica saggezza – ma se sei qui, la cosa migliore è tornare da dove sei venuto il prima possibile. Ma è davvero possibile sapere da dove si viene e, di conseguenza, dove tornare? Forse, semmai, si rivelerà solo nell'esatto momento in cui la nostra autocoscienza cesserà di esistere, cioè nell'istante in cui nulla sarà più rintracciabile né nel passato né avvisabile nel futuro.

Il momento apocalittico in cui è realmente possibile leggere il proprio essere è uno "stato tra l'essere e il non-essere"; qui, "il possibile diventa reale, e il reale ideale"; questo è "un sogno terribile ma divino"[28]. La potenza poietica e creativa del momento della leggibilità nasce dal momento della morte, che rappresenta il massimo di quiete nell'immaginazione umana ma che, allo stesso tempo, mette in moto il movimento più rapido delle immagini. Laddove la morte non è anticipata e quindi secolarizzata nel perpetuo superamento dello

Anfang 1873, in: Id, *Kritische Studienausgabe*, a cura di Giorgio Colli e Mazzino Montinari, de Gruyter, München 1988, vol. 7, pp. 423 e 426.

28 Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente*, a cura di Dietrich E. Sattler [Bremer Ausgabe], Luchterhand, München 2004, vol. 8, p. 121; trad. it.: Id, *Scritti di estetica*, a cura di Riccardo Ruschi, Mondadori, Milano 1996, p. 93.

spirito da parte di se stessa, essa lo afferra in modo naturale e con la forza di un singolo istante. Se lo spirito è, come afferma Hegel, la malattia della natura, allora – secondo il doppio significato della parola *phármakon* – solo lo spirito, essendo sia veleno che medicina, può guarirla. La morte non è solo – come afferma Ernst Bloch – il prezzo del nuovo, ma anche – come dice Benjamin – la stazione centrale della dialettica[29]. Tutti i processi dialettici terminano in essa e tutti hanno in essa il loro punto di partenza; Di conseguenza, la morte è la fonte di tutto ciò che Benjamin definisce come immagine dialettica, poiché in esse il movimento è ancora fermo, e l'immobilità è già in movimento. Platone descrive questo momento come *exaíphnes*[30], il momento di transizione da uno stato a quello opposto, che – come la morte – non appartiene ad alcun tempo. Tuttavia, proprio per questa ragione, esso rende possibile ogni cambiamento, ogni transizione nonché – ultimo ma non meno importante – il tempo stesso. In questo senso, la morte rappresenta una catastrofe e un'apocalisse, un cambiamento radicale e improvviso e non una lenta trasformazione che interesserebbe solo aspetti individuali e parziali. Si tratta di una distruzione salutare, che rappresenta la soglia della transizione da un vecchio stato di cose: "Lo spirito, nel formarsi, va maturando lentamente e in silenzio la sua nuova figura; dissolve pezzo per pezzo l'edificio del suo *mondo* precedente, il cui vacillare preannunciato soltanto da sintomi isolati. [...]. Questo sgretolarsi, che non ha alterato la fisionomia del tutto, viene interrotto da quel sorgere aurorale che come un lampo, d'un tratto, delinea il configurarsi del nuovo mondo"[31]. Questo salto qualitativo, definito da Bloch come mediazione improvvisa o brusca, avviene in un presente satu-

29 Cfr. Benjamin, *Passagen-Werk*, C°, 2, in: Id, *Gesammelte Schriften*, cit., vol. V.2, p. 997.

30 Cfr. Platone, *Parmenide*, 156 D-E.

31 Cfr. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, in: Id, *Hauptwerke in sechs Bänden,* WBG, Darmstadt 1999, vol. 2, pp. 14-15; trad. it: Id, *Fenomenologia dello spirito*, a cura di Gianluca Garelli, Einaudi, Torino 2008, p. 9.

ro di immagini sincroniche del passato in cui l'ora si riconosce. Questa costellazione è in grande tensione e, a sua volta, diventa un'immagine, un'immagine dialettica che contiene in sé l'energia concentrata che la catapulta oltre la soglia della pura distruzione ovvero la soglia della più alta tensione dialettica, quella tra la vita e la morte, dove, ironicamente e al tempo stesso apocalitticamente, la vita si accende soltanto al cospetto della morte.

I Greci non conoscevano ancora la filosofia della storia. Tutto, per loro, si muoveva in cerchio; il tempo non era lineare, come per gli ebrei e, successivamente, per i cristiani che, di fatto, fondarono la filosofia della storia. Il tempo, per i Greci, era circolare. Tuttavia, proprio di fronte a una concezione lineare del tempo, riconoscere lo *status quo* tragicamente catastrofico non significa affatto perdere la speranza – un altro momento profondamente cristiano, composto, secondo Agostino, da un misto di sdegno e coraggio – al contrario: non solo chi ha studiato Marx non ha diritto al pessimismo. Persino chi vuole semplicemente vivere, anzi la vita stessa, e con essa l'arte – anche senza una filosofia della storia così vigorosa alle spalle – non ha diritto al pessimismo, sebbene l'esperienza in quest'epoca sia in realtà povera, come indica molto chiaramente la diagnosi di Benjamin. "Mai esperienze sono state smentite più a fondo di quelle strategiche attraverso la guerra di posizione, di quelle economiche attraverso l'inflazione, di quelle corporali attraverso la fame, di quelle morali attraverso i potenti. [...] Con questo immenso sviluppo della tecnica una miseria del tutto nuova ha colpito gli uomini. [...] questa povertà di esperienza non è solo povertà nelle esperienze private, ma nelle esperienze dell'umanità in generale. E con questo una specie di nuova barbarie. [...] A cosa mai è indotto il barbaro dalla povertà di esperienza? È indotto a ricominciare da capo; a iniziare di nuovo; a farcela con poco: a costruire a partire da poco [...]. Così un costruttore fu Descartes [...]. [...] Se qualcuno entra in una stanza borghese degli anni ottanta, allora, in tutta la comoda e tranquilla agiatezza che essa irradia, l'impressione «qui tu non hai niente da cercare»

è la più forte. Qui non hai niente da cercare – perché qui non c'è alcun luogo nel quale il suo abitante non abbia già lasciato la sua traccia [...]. Una bella espressione di Brecht qui aiuta ad andare avanti: «Cancella le tracce» dice il *refrain* nella prima poesia del *Libro di lettura per abitanti della città*. [...] E d'altra parte l'*intérieur* obbliga il suo abitante a prendere il maggior numero di abitudini, che sono più commisurate all'*intérieur* in cui questi vive, che a lui stesso. Questo lo capisce chiunque ancora conosce l'assurdo stato d'animo in cui cadevano gli abitanti di questi ambienti felpati, quando nella loro dimora qualcosa andava in pezzi. [...] Povertà di esperienza: questo non lo si deve intendere come se gli uomini anelassero ad una nuova esperienza. No, essi desiderano liberarsi dalle esperienze, desiderano un ambiente in cui possano far risaltare la propria povertà, quella esteriore e in definitiva anche quella interiore, in modo così netto e chiaro che ne venga fuori qualcosa di decente. [...] Gli altri allora devono prepararsi, di nuovo e con poco. Lo fanno insieme a quegli uomini, che del radicalmente nuovo hanno fatto la loro causa e lo hanno fondato su comprensione e rinuncia. Nelle loro costruzioni, immagini e storie l'umanità si prepara a sopravvivere alla cultura, se questo è necessario. E quel che è più importante, lo fa ridendo. Forse a tratti questo riso suona barbaro. Bene"[32].

Si tratta di sopravvivere alla cultura, ridere: ironicamente, così come vivere in modo apocalittico al di sopra dell'impossibilità di un'esperienza dignitosa, vivendo nella povertà che libera e crea nuove opportunità. Se non si dà una vita giusta in quella sbagliata, allora, a un livello più profondo, questo significa che la vita stessa è un'illusione che si distrugge continuamente; se non si vuole rimanere intrappolati nelle reti di questa vita illusoria, bisogna essere pronti in qualsiasi momento a rinunciare a tutto. Si tratta di costruire nella distruzione; se la vita è esperienza, allora il suo impoverimento significa morte.

32 Benjamin., *Erfahrung und Armut*, in: Id: *Gesammelte Schriften*, cit., vol. II.1, pp. 214-219; trad. it.: Id, *Esperienza e Povertà*, in: *Critica e storia*, a cura di Franco Rella, CLUVA, Venezia 1980, pp. 203-208.

Una nuova vita deve quindi nascere dalla comprensione della morte e della catastrofe apocalittica, da un'esperienza che sa costruire attraverso la secolarizzazione della morte, anche di fronte alla demolizione. Tale esperienza rimane salda di fronte alla morte, alla fine, alla perdita, all'addio; non si arrende alla morte, ma usa i suoi momenti liberatori per creare una vita al di là di ogni vita: la rivelazione, l'altra parte dell'apocalisse.

Il mondo è senza testa e la coscienza non ha mondo; il concetto moderno di realtà e la sua applicazione tecnica hanno *de facto* espulso ogni realtà dal mondo che è sempre più virtuale e, con ciò, illusorio. La realtà, che è rimasta dopo la distruzione della metafisica, si è creata una realtà davanti alla realtà, così come la metafisica aveva costruito un mondo dietro il mondo. Tale seconda realtà è la fantasmagoria della prima e si arroga tutti i tradizionali attributi metafisici dell'eterno, del vero, del bene o del bello ma, rispetto alla tradizione metafisica, li rovescia nel loro contrario. Non l'*ens perfectissimum* costituisce l'unità di misura, *il tertium comparationis*, ma l'*ens imperfectissimum*, l'uomo nel suo essere divenuto storico viene giustificato nel suo essere così e non altrimenti sulla base della sua mera esistenza. Eterna è la parvenza e di fronte a questa apparente realtà la morte diventa creativa. Occorre vivere come se la vita apparente fosse davvero l'unica possibile ed essere pronti, in ogni istante, a gettarla via. Una vita degna, che potrebbe essere chiamata umana, comincia con quell'ironia che si tiene equidistante tanto dalla vita quanto dalla morte. L'ironia è possibile soltanto a un livello molto alto di riflessività e, di conseguenza, è creatura teoretica. Tuttavia, con la teoria, con il progetto di cultura inaugurato con il *lògos*, essa non condivide il pensiero astratto, gerarchico e totalitario che si esprime nella tecnica e nelle varie forme di esercizio di potere; della teoria l'ironia conserva piuttosto i significati più profondi e remoti, e non solo quelli che la legano alla contemplazione, ma soprattutto i significati connessi all'oggetto di questa contemplazione: alla vita come festa. Solamente la *vis theoretica* è in grado di spostare gli elementi dati soltanto per un poco, come le sedie per una grande festa. I minimi sposta-

menti teoretici sortiscono i massimi cambiamenti pratici. Dal momento che il progetto di cultura è fallito e la prassi non è riuscita a realizzare la teoria, quest'ultima deve sopravvivere alla cultura. Ciò è possibile unicamente con un incremento di coscienza e di riflessione in modo da poter vivere ironicamente negli estremi della propria esistenza senza implodere nella noia della prosa quotidiana. Occorre vivere la morte per non esserne raggiunti dall'esterno, liberarsi dalle esperienze illusorie, far risaltare la propria povertà e ricominciare con poco, piuttosto che, passivamente, morire la propria vita. L'unica esperienza possibile è quella della propria povertà, l'esperienza del fatto che non ci appartiene più nulla; tale nuova esperienza contiene la nullità della vecchia, ed è l'esperienza fatta su di essa: «Und alles Nie-gehörende sei Dein!»[33]

Nelle riflessioni sul rapporto tra vita, morte e arte che ci hanno lasciato tutti i più importanti pensatori e compositori, questa volontà di vivere, nonostante tutto, traspare con forza proprio a causa dell'impotenza individuale. La più espressiva è forse l'opera di Gustav Mahler. Le sue composizioni, e non solo le ultime, rappresentano una delle espressioni più profonde di questa volontà di vivere intimamente legata alla coscienza della fine di tutto. L'Apocalisse è già in atto: Dio è morto, come tutti sanno dal 125° aforisma della *Gaya Scientia* di Nietzsche, ma era stato Hölderlin, molti decenni prima di lui, a scrivere questa frase[34]. "Nah ist | und schwer zu fassen der Gott. | Wo aber Gefahr ist, wächst | das Rettende auch"[35] è la versione che Hölderlin trovò negli stessi anni per lo stesso stato delle cose. La Rivoluzione francese è fallita, ma

33 Rainer Maria Rilke, *Poesie*, a cura di Giuliano Baioni, Einaudi-Gallimard, Torino 1995, vol. 2, p. 324; trad. it.: *ivi*, p. 325: "e sia tua ogni cosa che mai non appartenne!".

34 Cfr. Hegel, *Glauben und Wissen*, in: Id, *Jenaer kritische Schriften*, in: Id, *Hauptwerke in sechs Bänden*, cit., vol. 1, p. 414; trad.it.: Id, *Fede e sapere*, in: Id, *Primi scritti critici*, a cura di Remo Bodei, Mursia, Milano 1991, pp. 252-253.

35 Hölderlin, *Patmos*, in: Id, *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente*, cit., vol. 10, p. 15; trad. it.: Id, *Patmos*, in: Id, *Poesie*, a cura di Gior-

si riflette e si cristallizza nella filosofia tedesca, che conclude quella catastrofe in corso, riflettendola nel modo più profondo e lucido. Occorre ritornare ai fondamenti; per farlo non solo occorre accogliere i ricordi al futuro e attualizzarli, occorre prima di tutto fermare il corso della storia, arrestare il tempo. Tra tutte le arti quella che sappia compiere una simile operazione per davvero, c'è soltanto la musica, l'arte del tempo. Una delle prime esperienze di simili riflessioni è che, a partire dai fondamenti, una nuova cultura deve essere creata per rendere possibile la rivelazione. Ciò che oggi sembra irraggiungibile, occorre conservarlo per i tempi a venire che sono raggiungibili unicamente attraverso un contemporaneo ritorno indietro. Ecco perché "a noi, come ad ogni generazione che fu prima di noi, è stata consegnata una *debole* forza messianica, a cui il passato ha diritto"[36]. Dobbiamo tornare dove non siamo mai stati prima.

gio Cigolo, Einaudi, Torino 1958, p. 407: "Vicino | E difficile ad afferrare è Il Dio. | Ma dove è pericolo, cresce | Anche ciò che ti salva".

36 Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, in: Id, *Gesammelte Schriften*, cit., vol. I.2, p. 694; trad. it.: Id, *Sul concetto di storia*, cit., p. 23.

Fuori dall'irrealtà

La rivoluzione sensibile da pensare

di Marina Montanelli[*]

Abstract

This article explores the theme of irreality from the perspective of aesthetics as a "theory of perception". Starting from the so-called perceptual catastrophe of second modernity – with the transition to large-scale industry and the advent of photography and cinema – it seeks to identify the continuity with contemporary alienation linked to digital images. The notion of "claustrophilia" coined by psychoanalyst Elvio Fachinelli, together with some phenomenological psychiatric studies on perception in psychosis and trauma, are decisive in thinking about this continuity. Similarly, feminist thought, together with the materialist understanding of relations of oppression and exploitation, directs reflection on what it means today to break the spell of irreality. They direct the question towards a way of understanding aesthetics that is properly political and conflictual, as well as a harbinger of emancipation. Irreality is then overturned in its positive sense of contesting the present state of affairs.

Keywords: Irreality, Sensoriality, Image, Claustrophilia, Politics of Liberation

1. *Macchina antropogenetica*

Per pensare il tema dell'irrealtà partiamo anzitutto da vicino, da quel peculiare meccanismo di funzionamento del capita-

* Università degli Studi di Firenze, marina.montanelli@unifi.it

Dimensione estetica, n. 1, 2026 • Mimesis Edizioni • ISBN: 9791222331928 • mimesisjournals.com/ojs/index.php/dimensione-estetica • DOI: 10.7413/dim-est-0004
© 2026 – The Author(s). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (CC-BY-4.0).

lismo avanzato consistente, da un lato, nella cancellazione degli spazi della *soglia* e, dall'altro, nella creazione e nell'abbattimento forsennati di *confini*, al fine di annettere sempre nuovi territori nei circuiti della valorizzazione – *accumulazione originaria permanente*[1]. La cancellazione degli spazi della soglia ha a che fare con la trasformazione in macchina antropogenetica del capitalismo, nel momento del suo passaggio alla grande industria, che, con la legge della merce, ha ristrutturato non solo l'economia monetaria e finanziaria, ma anche quella pulsionale, libidinale. Certo, il capitalismo fin dai suoi albori è stato produttore di soggettività – *enclosures* e legislazioni sanguinarie sono servite alla costruzione del regime della manifattura, ossia della norma dell'operaio salariato. Ma è nel XIX secolo che il capitalismo apre la strada alla colonizzazione pure del desiderio, della percezione, della psiche. Capisce che forza ineguagliabile, per imporsi come legge di natura, può trarla dalla messa a valore di tratti antropologici, della sensibilità umana[2].

2. *Soglia – o del perturbante*

Il concetto di soglia rimanda ai riti di passaggio, riti dunque di morte e rinascita, del mutamento, della transizione. Il passaggio per la soglia trasforma. Questo ci dice già il mitologema più antico, archetipo di ogni mito, il labirinto[3]. Danze spiralifor-

1 Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *L'Anti-Œdipe: Capitalisme et schizophrénie*, Minuit, Paris 1972; tr. it. *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, Intr. di A. Fontana, Einaudi, Torino 2002, con riferimento ovviamente al capitolo 24 del I Libro di K. Marx, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie* (1867), in *Marx-Engels-Gesamtausgabe*, a cura dell'Internationalen Marx-Engels-Stiftung, 4 sezioni, Dietz-Akademie-De Gruyter, Berlin 1975-, sez. II; tr. it. *Il capitale. Critica dell'economia politica*, Intr. di M. Dobb, 5 voll., Einaudi, Torino 1978.

2 Cfr. almeno P. Virno, *Esercizi di esodo. Linguaggio e azione politica*, Ombre Corte, Verona 2002.

3 Cfr. K. Kerényi, *Labyrinth-Studien: Labyrinthos als Linienreflex einer mythologischen Idee*, "Albae Vigiliae", vol. XV, 1941; tr. it. *Studi sul*

mi, passaggi per porte, antri, grotte, catabasi e anabasi si fondano sull'idea della palingenesi, del ciclo nascita-morte-rinascita. Non a caso l'importanza dell'elemento femminile: della fanciulla, divina o semidivina, spesso vergine – Arianna, Persefone, Hainuwele – al *centro* della spirale danzata. Corpo in metamorfosi, dalla fanciullezza alla maturità sessuale, corpo che scandisce il tempo della fertilità e della sterilità del mondo, che come dà la vita, può anche toglierla (corpo, per questo, massimamente *perturbante*)[4].

3. *Metamorfosi della metamorfosi*

Col passaggio alla modernità si assiste a un processo di *metamorfosi della metamorfosi*: la trasmutazione non è più catartica, la parola letteraria sorge dall'organizzazione percettiva del trauma. È Kafka: pensiamo alle porte del tribunale nel *Processo*, una volta varcate, non avviene alcuna palingenesi, piuttosto, manca l'aria, vengono meno respiro e forze, domina solo il senso di oppressione[5]. Walter Benjamin nel suo lavoro sulle configurazioni originali della modernità ha pensato, seppur in modo sparso, questo problema dell'erosione della dimensione della soglia: tra sogno e veglia, realtà e irrealtà. La grande questione gnoseologica, estetica e politica del *Passagen-Werk* è quella del risveglio critico. Il XIX secolo, ci dice, elabora inconsciamente questa erosione con un'ossessione morbosa e compensativa per le capsule, i gusci, la casa, l'*intérieur*; ancora, per i panorami, i diorami, le cassette stereoscopiche – anticipatori della grande monade della sala cinematografica. Il *passage* stesso era un *Traumhaus*: una casa onirica, ambiente *immersivo ante litteram*, dove le porte di

labirinto: il labirinto come disegno-riflesso di un'idea mitologica, in *Nel labirinto*, a cura di C. Bologna, Bollati Boringhieri, Torino 2016, pp. 31-105.

4 Su questo cfr. anche il capitolo su Demetra di A. Cavarero, *Nonostante Platone. Figure femminili nella filosofia antica* (1990), Castelvecchi, Roma 2023, pp. 71-104.

5 Cfr. G. Baioni, *Kafka: letteratura ed ebraismo*, Einaudi, Torino 1984.

ingresso e di uscita si confondevano, nessuna rinascita, ma solo infinito e infernale transito; tra i suoi corridoi, le merci in vetrina stavano a segnalare i nuovi sogni e investimenti libidici collettivi[6].

4. *Claustra*

Ma qual è questo tratto primordiale, accolto e sollecitato da simili totalità oniriche e su cui fa leva il capitalismo? Da dove viene l'attrazione irresistibile per queste capsule, in cui il tempo sembra sospendersi (sono come acquari, dice Benjamin)? C'è un rapporto di continuità tra questi primi ambienti sul calco della monade senza finestre, la sala cinematografica già menzionata, lo schermo televisivo, un certo uso di schermi e immagini digitali oggi?

L'ipotesi che proponiamo è la seguente: la cancellazione della soglia ha a che fare con la costruzione di (pseudo) spazi claustrofilici. Riprendiamo il concetto di claustrofilia dallo studio di Elvio Fachinelli[7]. Case-fortezze, simulazioni di spazi intrauterini, perinatali – da cui l'attrazione e la dipendenza dagli stessi.

Nella coniazione da parte di Fachinelli di questo termine in questione è una "spinta al *claustrum*", al chiuso, meglio, è l'*atto* del chiudersi, del serrarsi dentro[8]. Fachinelli parla di "area" claustrofilica sul calco di quella transizionale di Donald Winnicott, perché si tratta di esperienze che eccedono i confini dell'individuo. Sono esperienze (oniriche, inconsce, allucina-

6 W. Benjamin, *Das Passagen-Werk* (1927-1940), in *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, con la collaborazione di G. Scholem, T.W. Adorno, 7 voll., Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1972-1989, vol. V; tr. it. *I "passages" di Parigi*, a cura di R. Tiedemann, ed. it. a cura di E. Ganni, 2 voll., Einaudi, Torino 2010, vol. II, pp. 899-900.

7 Cfr. E. Fachinelli, *Claustrofilia. Saggio sull'orologio telepatico in psicanalisi*, Adelphi, Milano 1983.

8 Ivi, pp. 63-64.

torie) in cui riemerge una *non* netta distinzione tra i due poli di un rapporto che rimanda alla relazione primaria – madre-bambino/a –, un "*continuum* bivalente" tra l'una e l'altro/a, ma pure tra nascita, parto e reinfetazione, tra gravidanza e vita intrauterina, tra attivo e passivo[9]. La differenza non è netta, ma comunque sussiste, in gioco è una porosità, una "co-identità", un'"unità duale". È un'area di transito, potremmo dire, dell'individuazione medesima. È un'esperienza *contigua a*, ma *diversa da* quella simbiotica; il cui tempo è "stagnante", richiama quello *estatico*. È infatti un tempo attraversato da "apparizioni fulminee", "percezioni isolate" che possono raggiungere la nettezza e l'intensità dei fenomeni allucinatori. Prevalente sulla rappresentazione è cioè *il dato percettivo-sensoriale*. "È uno stato che ricorda quello di uno spettatore di fronte allo svolgimento di un sogno o di un film", scrive Fachinelli[10]; in un altro passaggio, fa riferimento "all'immersione 'senza tempo' nella tv" di un paziente ("senza tempo", è l'espressione usata dal paziente)[11]. Questa temporalità (atemporale) si avvicina a quella dell'inconscio – si tratta di un presente immobile, dove il futuro appare come una minaccia, in quanto separazione e sviluppo[12].

5. *Acuita ricettività*

Veniamo ora alla questione del predominio del dato sensoriale, dell'ipersensorializzazione che è in gioco in questo rimando che stiamo cercando di comporre tra la prima catastrofe percettiva della modernità, gli spazi claustrofilici e la psiche contemporanea mediata dalle immagini digitali e dallo spettacolo. Torna di nuovo utile Benjamin, due passi molto pregnanti al riguardo. Il primo è un appunto per i *Passages*,

9 Ivi, p. 94.
10 Ivi, pp. 176-177.
11 Ivi, p. 128.
12 Ivi, pp. 188, 190.

dove Benjamin parla di un'"acuita ricettività (*geschärfte Aufnahmefähigkeit*)"[13] che caratterizza la "collettività sognante" del XIX secolo; una ricettività, affine, oltre che a quella onirica, a quella della follia. Parti del corpo, organi, rumori – "pressione sanguigna, movimenti delle viscere, battito cardiaco, sensazioni muscolari" –, che si dissociano, si autonomizzano e divengono percepibili "separatamente (*einzeln*)"; in altre parole, saltano i nessi. Il secondo passo è dal capitolo sull'inconscio ottico del saggio sull'*Opera d'arte*. La macchina da presa, si legge, ha fatto saltare, oltre il familiare "mondo-prigione", anche il "normale" funzionamento percettivo, scatenando una vera e propria rivoluzione gnoseologica: "i molteplici aspetti che la macchina da presa può strappare alla realtà sono in gran parte solo al di fuori di un *normale* spettro delle percezioni sensoriali (*ausserhalb eines* normalen *Spektrums der Sinneswahrnehmungen*). Molte delle deformazioni e delle stereotipie, delle metamorfosi e delle catastrofi che, nei film, possono riguardare il mondo della percezione visiva, lo riguardano di fatto nelle *psicosi*, nelle *allucinazioni*, nei *sogni*"[14].

6. *Concretissima irrealtà*

Torniamo a Kafka: alla deformazione sensoriale come metodo. Günther Anders parlando della potenza incantatoria delle immagini di Kafka, fa riferimento all'*irrealizzazione*. Kafka, dice, ci consegna delle "immagini potenziate", cioè elevate

13 W. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, cit., p. 1010; tr. it. cit., p. 919.

14 W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1935-1936), in *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe*, a cura di C. Gödde, H. Lonitz, in collaborazione col Walter Benjamin Archiv, 21 voll., Suhrkamp, Frankfurt a.M.-Berlin, 2008-, vol. XVI, pp. 83-84, 131-132, 190-191; tr. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Ed. integrale comprensiva delle cinque stesure, a cura di F. Desideri, M. Montanelli, Donzelli, Roma 2019, pp. 63-64, 100, 132 [nostro il corsivo].

a potenza, sono immagini di immagini che creano questo effetto di derealizzazione, tanto più forte in quanto Kafka dettaglia oltremodo, come un miniaturista, i particolari di queste immagini. La derealizzazione è esaltata dalla "*discrepanza tra irrealtà estrema* [dell'immagine di immagine o dell'immagine invertita] ed *esattezza estrema*"; una discrepanza, che produce *shock*[15]. Siamo in un contesto traumatico, traumatizzato e traumatizzante. L'esattezza e l'intensità sensoriali fanno saltare nessi e proporzioni tra figure e sfondo. E in Kafka l'irrealizzazione passa anche per il generale senso di estraneità al mondo delle sue figure e dei suoi personaggi, i cui gesti, penosi e comici, rinviano al tentativo continuo e incompiuto di nascere: "sforzi inutili di arrivo", "un venire al mondo che non ha fine"[16]. Sembrerebbe un mondo claustrofilico. Non casualmente sono le figure femminili spesso a consentire una qualche forma di accesso al mondo estraneo: figure della relazione[17], fortemente connotate sessualmente, il più delle volte sono prostitute, aleggia un'impressione di sporcizia – di nuovo, dati sensoriali primordiali particolarmente intensi; inoltre, queste immagini si *paralizzano*, sul modello (psicopatologico) dell'*idée fixe*, sospendono il tempo, sembra vigere la legge della coazione a ripetere dell'Es.

7. *Il livello basico della percezione*

Quello che ci sembra pregno di importanza dal punto di vista dell'*aisthesis*, dell'estetica in quanto "dottrina della percezione"[18], è che questo modo di approcciare la questione

15 G. Anders, *Kafka, pro und contra. Die Prozeß-Unterlagen* (1951), C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München 1984; tr. it. *Kafka. Pro e contro. I documenti del processo*, a cura di B. Maj, Quodlibet, Macerata 2006, pp. 30-32.

16 Ivi, p. 36.

17 Ivi, p. 44.

18 W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. 105.

del paradigma psicotico nell'apocalissi percettiva della modernità – prima ancora che della postmodernità cosiddetta – si ponga a un livello precedente il dominio del fantasma, dell'immaginario. L'idea, cioè, seguendo importanti indicazioni che vengono dalla psichiatria fenomenologica, è che ci sia una "traccia sensoriale originaria" del primo rapporto con l'oggetto, tanto potente da ostacolare la sua "duplicazione rappresentativa-mentale" e la sua collocazione in un contesto di senso condiviso[19]. In questione è un "livello basico della percezione" che viene prima della rappresentazione interna e della mediazione simbolica del linguaggio: un'area di contatto tra due oggetti non ancora nettamente differenziati[20]. In determinate situazioni della nostra vita, non necessariamente patologiche – è proprio il caso dell'arte o dell'esperienza mistico-religiosa – questo livello originario può riattivarsi, ogni qual volta si verifichi *un di più di sensorializzazione*.

Quel che interessa delle situazioni patologiche – abbiamo menzionato sin qui psicosi e trauma, ma aggiungiamo anche il feticismo – sono, dunque, queste caratteristiche: oltre alla ipersensorializzazione, l'egemonia iperreale del particolare sul tutto che agisce come un proiettile che distrugge il contesto[21], l'immobilizzazione del tempo (la sincronia scalza la diacronia[22]), l'incapacità di sostenere l'incontro con l'altro – gli oggetti-feticcio servono a dominare l'angoscia del vuoto; ossia, l'inaccettabilità del corpo altro, di consueto quello femmi-

19 A. Correale, *La potenza delle immagini. L'eccesso di sensorialità nella psicosi, nel trauma e nel borderline*, a cura di L. Provini, Mimesis, Milano-Udine 2021, p. 22.

20 L'incontro non è propriamente un incontro trattandosi in qualche modo di un'unità, ma è vissuto, per esempio, come "una lacerazione, uno svuotamento, un salto nel vuoto, un'evaporazione, una condensazione" etc., qualcosa che accade a questa unità (ivi, pp. 26-27).

21 Cfr. anche M.A. Sechehaye, *Journal d'une schizophrène*, P.U.F., Paris 1950; tr. it. *Diario di una schizofrenica*, Pres. di C. L. Musatti, Giunti, Firenze 1968.

22 Lo psicotico tenta di superare drammaticamente questo blocco con la costruzione del delirio.

nile (nell'impossibilità di un rapporto con esso nella sua integrità, questi oggetti riempiono qualcosa che non c'è).

8. *Phantasma*

Il feticismo ci riconduce al cuore di molte delle analisi della modernità e della postmodernità, al tema dell'autonomizzazione dell'immagine (allucinata). Per schematizzare, dal marxiano feticismo delle merci alla logica postmoderna della simulazione e del simulacro o allo spettacolo come realizzazione tecnica del feticismo, "cattivo sogno della moderna società incatenata"[23].

Molto è stato scritto al riguardo, non riteniamo valga la pena in questa sede ripercorrere questa vasta letteratura; soprattutto, non ci interessa qui la versione più moralistica del discorso su falsificazione e falso assoluto. Più interessante, invece, ci sembra tornare a quella dinamica di scissioni, proiezioni e identificazioni, individuali e collettive, consce e inconsce, che Marx aveva capito essere chiave della presa antropologica già del capitalismo industriale – ci riferiamo al nesso feticismo-alienazione. Giungiamo qui a un secondo modo di intendere l'irrealtà. Al secondo modo, cioè, in cui il capitalismo mette a valore strutture psichiche, antropologiche, profonde. Sappiamo infatti da Freud[24] e dalla prosecuzione lacaniana del suo discorso – con la formulazione dello stadio dello specchio – che la soggettività umana è *costitutivamente* scissa, che l'Io sorge tardivo e alienato come aggregato di una molteplicità di identificazioni; che, dunque, l'immagine ha una funzione causale rispetto alla strutturazione

23 G. Debord, *La société du spectacle*, Buchet/Chastel, Paris 1967; tr. it. *La società dello spettacolo*, Intr. e cura di P. Stanziale, Massari, Bolsena 2002, p. 49.

24 S. Freud, *Zur Einführung des Narzissmus*, «Jahrbuch der Psychoanalyse», vol. VI, 1914; tr. it. *Introduzione al narcisismo*, in *Introduzione al narcisismo – Inibizione, sintomo e angoscia*, Bollati Boringhieri, Torino 2012, pp. 17-63.

del soggetto[25]. La produzione capitalistica delle immagini, le modalità ricettive stimolate, fanno leva su ciò. Gli ambienti tecnologici che abitiamo presentano una labilità sempre maggiore non solo della soglia tra immagine e realtà[26], ma anche tra Io e *alter ego*; sono spesso teatro di questa dissociazione narcisistica a sfondo psicotico. I tratti sempre più iperrealistici delle immagini, tutt'altro che ripresa del figurativo, sono il perfezionamento del *Doppelgänger*: ideali dell'Io che assumono vita autonoma; soggetti alienati che si *iper-identificano* con i loro altri ego. Trattandosi di doppi socialmente determinati, abbiamo a che fare con forme di *delirio conformistico*[27]. La desublimazione repressiva[28], se da un lato fa saltare la mediazione simbolica a mezzo della sensorializzazione sconnessa, dall'altro, sollecita questo super-imbastimento narcisistico dell'Io come risposta all'angoscia del vuoto.

9. *Post-*

L'aver assunto l'insuperabilità della disgregazione della realtà e del soggetto (di quello individuale e, inevitabilmente, di quelli collettivi) è uno dei problemi fondamentali delle filosofie del postmoderno. Questa disgregazione ha segnato anche il passaggio all'idea della consumazione della storia sotto il

25 J. Lacan, *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je* (1949), in *Écrits*, Seuil, Paris 1966; tr. it *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io*, in *Scritti*, 2 voll., Einaudi, Torino 1974, vol. I, pp. 87-94.

26 Cfr. V. Tanni, *Exit Reality. Vaporwave, backrooms, weirdcore e altri paesaggi oltre la soglia*, Nero, Roma 2023; A. Pinotti, *Alla soglia dell'immagine. Da Narciso alla realtà virtuale*, Einaudi, Torino 2021.

27 J. Lacan, *D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose* (1958), in *Écrits*, Seuil, Paris 1966; tr. it. *Una questione preliminare ad ogni possibile trattamento della psicosi*, in *Scritti*, 2 voll., Einaudi, Torino 1974, vol. II, pp. 527-579, qui p. 572.

28 H. Marcuse, *Eros and Civilisation. A Philosophical Inquiry into Freud*, The Beacon Press, Boston 1955; tr. it. *Eros e civiltà*, Intr. di G. Jervis, Einaudi, Torino 2001.

dominio della sincronia. È il mondo "dopo l'orgia" di Baudrillard[29], *post*-liberazione esauritasi "in tutti i campi" (politico, sessuale, delle forze produttive, dell'arte); ciò che Fredric Jameson ha definito nei termini di un "millenarismo alla rovescia", dove catastrofe e utopia come possibilità estreme del futuro risulterebbero dissipate, sostituite dal "senso della fine", delle ideologie, delle classi sociali, della produzione industriale, di nuovo dell'arte, della storia appunto[30]. Esaurimento del possibile stesso, che, come tale, dà vita a un rapporto col passato di mero citazionismo estetico. Smarrita la profondità temporale, la storia si presenta come un immenso guazzabuglio stilistico da cui pescare elementi per *revival* e mode – fino alla categoria di "estetica diffusa"[31] (a cui corrisponde la depoliticizzazione diffusa).

Già Marcuse sottolineava che l'immagine della realtà esplosa, frammentata, è essa stessa una fantasmagoria[32]; vale a dire, un decisivo strumento dell'unificazione capitalistica, del governo e dell'amministrazione dell'intero. Tanto che, in maniera speculare, alle fantasmagorie del relativismo e della frammentazione fanno sempre da controcanto quelle della totalità soverchiante, del complottismo, del controllo, della manipolazione. La dimensione ultra-reticolare imposta dalla rivoluzione informatica alla realtà rende quest'ultima irrappresentabile, dunque non padroneggiabile nella sua complessità, facendo

29 J. Baudrillard, *Simulation and Transaesthetics: Towards the Vanishing Point of Art*, lecture at the Whitney Museum, New York 1987; tr. it. *Verso il vanishing point dell'arte*, in *La sparizione dell'arte*, Abscondita, Milano 2012, pp. 26-27.

30 F. Jameson, *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, «New Left Review», vol. CXLVI, 1984; tr. it. *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*, Garzanti, Milano 1989, p. 7.

31 Cfr. almeno S. Irvin, *The Pervasiveness of the Aesthetic in Ordinary Experience*, «The British Journal of Aesthetics», Vol. 48, 2008, pp. 29-44.

32 Cfr. H. Marcuse, *The Aesthetic Dimension*, The Beacon Press, Boston 1977; tr. it. *La dimensione estetica*, in *La dimensione estetica e altri scritti. Un'educazione politica tra rivolta e trascendenza*, a cura di P. Perticari, Guerini e Associati, Milano 2002, pp. 9-50.

tornare attuale il problema del sublime[33] – di conseguenza, o è caos o ci sono dei padroni occulti del mondo.

Ora, con la Storia che è rientrata nell'ordine del discorso pubblico, con le guerre a un passo dal farsi totali, le retoriche sulla fine e sui vari post- ci sembra che abbiano perso cogenza. Piuttosto, appare una volta di più convincente l'idea di Jameson secondo cui il postmoderno sia da intendersi in quanto "dominante culturale" – legata all'egemonia economica e politica degli Stati Uniti d'America –, da pensare quindi in continuità con lo sviluppo capitalistico della modernità. Possiamo considerare simbolicamente l'11 settembre 2001 l'inizio della crisi dell'egemonia americana. Si tratta pertanto di fare i conti con l'attuale mondo multipolare, dove il "millenarismo alla rovescia" si è già ri-capovolto: la catastrofe è rientrata nell'orizzonte delle possibilità (al pari delle tecno-utopie accelerazioniste).

Fuori da questi due estremi, è allora possibile tornare a parlare di "emancipazione dell'umanità" senza ascriverla al regno delle metanarrazioni cadute in disuso[34]?

10. *Rivoluzione sensibile*

Emancipazione, dunque, o, meglio, liberazione – sulla scorta del femminismo radicale[35], nel senso di una trasformazione che vada oltre il solo, benché importante, riconoscimento formale e universale dei diritti. In gioco è senz'altro la comprensione materialistica del mondo, la cognizione critica

33 Le banche dati "eccedono la capacità di ogni utilizzatore", cfr. J.-F. Lyotard, *La condition postmoderne*, Les Editions de Minuit, Paris 1979; tr. it. *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano 1985; sul tema della totalità, cfr. pure T. Eagleton, *The illusions of Postmodernism*, Wiley Blackwell, Hoboken 1992; tr. it. *Le illusioni del postmodernismo*, Editori Riuniti, Roma 1998.

34 J.-F. Lyotard, *La condizione postmoderna*, cit.

35 Cfr. Carla Lonzi, *Sputiamo su Hegel e altri scritti* (1970-1973), et al. / Edizioni, Milano 2010.

dei rapporti di sfruttamento, di dominio e governo delle persone. Saper discernere regole del mercato, interessi e conflitti anche dietro la produzione culturale, gli sviluppi di scienza e tecnologie; se possiamo far finire la vulgata dei post-, possiamo far finire anche quella della neutralità o del cinismo nichilistico. I fatti ideologici, culturali, scientifici sono permanenti campi di battaglia, perché sono immani *forze materiali* che plasmano nel profondo le trame sociali e psichiche. Perciò si tratta di combattere la battaglia non da fuori, ma da dentro la pluralità caotica, la *doxa*[36].

Il problema è anzitutto di natura sensibile – solo a questa altezza può giocarsi un radicale rivolgimento sociale e politico. Un'altra "partizione del sensibile", usando una feconda espressione di Jacques Rancière[37]. Il comprendere senza sentire – o, meglio, senza co-sentire, la trama è sempre collettiva[38] – è destinato al fallimento. La nuova ondata femminista è tornata a parlare di "rivoluzione sensibile"[39], nel senso della

36 Cfr. S. Hall, *Notes on Deconstructing the Popular*, in R. Samuel (a cura di), *People's History and Socialist Theory*, Routledge & Kegan Paul, London 1981; tr. it. *Appunti sulla decostruzione del popolare*, in S. Hall, *Il soggetto e la differenza. Per un'archeologia degli studi culturali e postcoloniali*, a cura di M. Mellino, Meltemi, Roma 2006, pp. 51-70. Oltre che teoricamente grezza, è del tutto inefficace sul piano della prassi la dicotomia tra falsa coscienza e puro soggetto di classe; oppure, tra "incapsulamento totale" nell'industria culturale ed esteriorità assoluta (ivi, p. 59).

37 J. Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, La Fabrique, Paris 2000; tr. it. *La partizione del sensibile. Estetica e politica*, Derive Approdi, Roma 2022. Sul rapporto in Rancière tra *aisthesis* e politica nel senso dell'emancipazione, ossia, di una partizione del sensibile democratica in grado di sollecitare l'apertura dello spazio dell'altrimenti possibile e della messa in discussione dell'ordine costituito, cfr. anche I. De Pascale, *Prendere parola, farne parola. Rancière e la rivoluzione estetico-letteraria*, Guida, Napoli 2023, in part. pp. 19-73.

38 Cfr. A. Gramsci, *Quaderni dal carcere* (1929-1935), 4 voll., a cura di V. Gerratana, Einaudi, Torino 1975, pp. 451-452.

39 M. Dillon, *Nosotras paramos*, "Pagina 12", 6 marzo 2017, https://www.pagina12.com.ar/24077-nosotras-paramos.

rivolta esistenziale che va alle "radici dell'umano"[40]: al rapporto tra i sessi, in quanto prima, originaria opposizione, matrice di tutti i dualismi che hanno costellato e ancora oggi costellano la nostra tradizione di pensiero (ragione/sensibilità, corpo/anima, forma/materia, attivo/passivo, natura/storia)[41]. È da questa prospettiva che si possono rinnovare teoria e prassi di una politica animata da *Eros*[42]. Il *disagio della civiltà*, d'altronde, la repressione istintuale, non ha riguardato solo l'immaginazione e la fantasia; ma, anzitutto, il primo Altro, la sessualità femminile, che, in quanto massimamente perturbante, è stata assimilata alla natura, al senza storia.

Sono questi i presupposti dell'uscita dall'irrealtà, di un'estetica intimamente politica e conflittuale, capace anzitutto di ripensare le condizioni di visibilità e tangibilità del mondo – un nuovo "apprendistato alla vita"[43]. Allora il problema si rove-

40 K. Marx, *Kritik des Hegelschen Rechtsphilosophie. Einleitung* (1844), in *Marx-Engels-Gesamtausgabe*, a cura dell'Internationalen Marx-Engels-Stiftung, 4 sezioni, Dietz-Akademie-De Gruyter, Berlin 1975-, sez. I, vol. II; tr. it., *Per la critica della filosofia del diritto di Hegel. Introduzione*, in *La questione ebraica ed altri scritti giovanili*, Editori Riuniti, Roma 1969, p. 101. Ci si riferisce alla famosa affermazione marxiana, secondo cui una politica radicale consiste nel "cogliere le cose alla radice", e "radice, per l'umano, è l'umano stesso".

41 Su questo cfr. almeno A. Cavarero, *Nonostante Platone*, cit.; L. Melandri, *Amore e violenza. Il fattore molesto della civiltà*, Bollati Boringhieri, Torino 2011.

42 Cfr. H. Marcuse, *Eros e civiltà*, cit.; Id., *An Essay on Liberation*, The Beacon Press, Boston 1969; tr. it. *Saggio sulla liberazione*, Einaudi, Torino 1969. Sull'estetica della liberazione di Marcuse e sulla riconfigurazione sul piano sensibile delle stesse priorità sociali (bisogni reali), rimandiamo alle pagine di L. V. Distaso, *Marcuse, Adorno. Percorsi fra estetica e politica*, Carocci, Roma 2022, pp. 89-100.

43 Cfr. C. Lispector, *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, Sabiá, Sao Paulo 1969; tr. it. *Un apprendistato o Il libro dei piaceri*, Feltrinelli, Milano 2020. Ci sembra che la derealizzazione in Clarice Lispector, a differenza di Kafka, riesca a reintrodurre *Eros* nell'accoglienza e nell'esperienza di quella che prima abbiamo descritto come una sensorialità originaria (che, in termini lacaniani, verrebbe chiamata "il reale"); meglio, che riesca a ri-esperire insieme, nella loro intima combinazione, il *bello* e il *tremendo*

scia: si tratta di de-realizzare l'(ir)razionalità non solo dei rapporti di sfruttamento, ma anche dell'"universale ossessivo maschile"[44]. Il pensiero sessuato può aiutarci a rientrare in contatto in altro modo con la dimensione originaria della sensorialità. Lasciar ricomparire l'Altro, ricostruire nessi: arrestare la claustrofilia regressiva, il procedere catastrofico verso la tossicodipendenza della fusionalità (non-vita di *Thanatos*); al contrario, riconquistare soglie molteplici, nascere, individuarsi. Una lotta contro l'espropriazione della nostra sensibilità, una riappropriazione democratica – cioè foriera di espansione, di libertà – dei nostri *dati* anche e non secondariamente sensoriali.

– "Denn das Schöne ist nichts / als des Schrecklichen Anfang" (R.M. Rilke, *Duineser Elegien*, Insel, Leipzig 1923, Die erste Elegie; tr. it. *Elegie duinesi*, Intr. di A. Destro, Einaudi, Torino 1978, Prima elegia).

44 Cfr. C. Cimino, *Tra la vita e la morte. La psicoanalisi scomoda*, manifestolibri, Roma 2020, p. 91. Sul tema della derealizzazione a opera del pensiero filosofico maschile e patriarcale, cfr. anche A. Cavarero, *Nonostante Platone*, cit.

Sia detto invece per inciso: per Marcuse lo sviluppo tecnologico del tardo capitalismo rende pensabile la società liberata, perché le macchine possono emancipare dalla fatica consentendo una nuova organizzazione del lavoro, fourieristicamente fondata sul gioco. Ma non c'è nuova divisione del lavoro senza rottura anche di una determinata divisione sessuale del lavoro (cfr. C. Pateman, *The sexual contract*, Stanford University Press, Stanford 1988; tr. it. *Il contratto sessuale*, Editori Riuniti, Roma 1997), senza una differente distribuzione del lavoro non solo produttivo, ma anche di riproduzione sociale (di tutte quelle attività che rendono possibile la riproduzione di qualsiasi agglomerato sociale). Lavoro questo, per secoli imputato alle donne e invisibilizzato, per la maggior parte estorto come risorsa gratuita, "naturale" – salvo essere stato ed essere la condizione di possibilità dello "sviluppo", del capitalismo stesso (cfr. almeno S. Federici, *Caliban and the Witch: Women, the Body and Primitive Accumulation*, Autonomedia, New York 2004; tr. it. *Calibano e la strega. Le donne, il corpo e l'accumulazione originaria*, Mimesis, Milano-Udine 2015; L. Fortunati, *L'arcano della riproduzione. Casalinghe, prostitute, operai e capitale*, Marsilio, Venezia 1981; A. Del Re, *Struttura capitalistica del lavoro legato alla riproduzione* (1979), in L. Chistè, A. Del Re, E. Forti (a cura di), *Oltre il lavoro domestico. Il lavoro delle donne tra produzione e riproduzione*, ombre corte, Verona 2020, pp. 19-64).

Riprendere contatto con una dimensione claustrofilica non regressiva significa riprendere contatto con ciò che Donald Winnicott ha chiamato "area transizionale", "spazio potenziale" – matrice della creatività umana: un'area in cui, nel medio del gioco (nel suo doppio carattere, distruttivo e costruttivo), la prima infanzia compie il transito dall'uno al due; due, dei due poli della relazione primaria, due, della separazione e connessione tra sé e il mondo; dunque, costituzione del sé e del mondo; è ontogeneticamente l'inizio dell'attività simbolica (l'oggetto giocattolo, l'oggetto transizionale come feticcio positivo è il primo uso di un simbolo che consente il transito)[45]. È questo il gioco che può sciogliere le immagini fisse, allucinate, "sacralizzate". Non è il gioco relativistico del *collage* postmoderno, ma quello capace di ricostruire dei nessi, di mettere in *forma* il dato sensoriale, reinserendolo in un contesto condiviso, rimettendolo in movimento.

Dal punto di vista dell'estetica, è appunto il problema della forma, del rapporto tra piacere e critica, tra *mimesis* e conoscenza[46]. Problemi dalla cogenza metasociale, antropologica, perché costrizione e libertà sono questioni che trascendono le specifiche determinazioni sociali di un'epoca. Prendiamo in prestito le parole di Marcuse[47]: "*Eros* e *Thanatos* affermano il loro potere dentro e contro la lotta di classe". Allora, ogni discorso sulla fine dell'arte risulta vacuo – e peraltro finisce con l'accettare la divisione tra un'arte elitaria fruita nelle fondazioni, dove la divagazione esotica è fornita anche da dispositivi e tecnologie il cui primo uso è di natura bellica e l'arte-intrattenimento di massa, lo spettacolo fattosi prevalentemente spazzatura. Non sussiste fine dell'arte, se la intendiamo nella sua valenza estesa, come quella dimensione dell'umano capace di *sentire* il "bisogno universale di liberazione"[48].

45 Cfr. D. Winnicott, *Playing and Reality*, Tavistock Publications, London 1971; tr. it. *Gioco e realtà*, Armando, Roma 2006.

46 Aristotele, *Poetica*, a cura di D. Lanza, Bur, Milano 2011, 6, 49b 24-28; 48b 3-19.

47 H. Marcuse, *La dimensione estetica*, cit., p. 27.

48 Ivi, p. 29.

La rilevanza anche politica dell'arte è in questa capacità di trascendimento delle determinazioni sociali. Torna il concetto positivo di irrealtà. Affine al brechtiano *Verfremdungseffekt*[49] o alla disumanizzazione dell'arte di Ortega y Gasset[50], per cui irrealtà è sinonimo di rottura col principio empatico, immersivo, rituale – con "l'impresa di globalizzazione dell'emozione pubblica"[51]. *Irrealizzare*, nel senso della contestazione dello stato di cose presente, dello straniamento del consueto, del più familiare; della sollecitazione di processi di *disidentificazione* dagli alter ego sociali, allucinati e conformistici. Ma la ri-presentificazione mimetica deve essere anche la messa in forma di un altro mondo: la forma, cioè, che rende visibile non solo l'invisibile del male, l'invisibilizzato dal dominio, ma anche l'invisibile virtuale delle molte possibilità di liberazione.

L'arte, allora, per essere davvero conflittuale non può essere direttamente, semplicisticamente pedagogica, privilegiando il messaggio rispetto alla forma, concependo il rapporto tra i due nel senso dell'opportunismo. Senza forma, non c'è rivoluzione sensibile. La lotta per l'egemonia si combatte muovendo da un'idea anti-pedagogica dell'arte, lasciando spazio alla sua autonomia, ossia alla sua capacità di trascendimento della realtà e di produzione della soggettività – altra da quella prodotta dal comando capitalistico. *Indirettamente*. Col pensiero a soggetti sì *diasporici*[52], *imprevisti*, avrebbe detto Carla Lonzi[53], ma di parte.

49 B. Brecht, *Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik*, a cura di S. Unseld, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1957; tr. it. *Scritti teatrali*, Einaudi, Torino 2001.

50 Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, "Revista de Occidente", 1925; tr. it. *La disumanizzazione dell'arte*, SE, Milano 2016.

51 P. Virilio, *L'Art à perte de vue*, Éditions Galilée, Paris 2005; tr. it. *L'arte dell'accecamento*, Raffaello Cortina, Milano 2007, p. 62.

52 Il riferimento è a S. Hall, *Cultural Identity and Diaspora*, in J. Rutherford (a cura di), *Identity: Community, Culture, Difference*, Lawrence and Wishart, London 1990; tr. it. *Identità culturale e diaspora*, in S. Hall, *Il soggetto e la differenza. Per un'archeologia degli studi culturali e postcoloniali*, a cura di M. Mellino, Meltemi, Roma 2006, pp. 243-261.

53 C. Lonzi, *Sputiamo su Hegel e altri scritti*, cit., p. 47.

Bibliografia:

G. Anders, *Kafka, pro und contra. Die Prozeß-Unterlagen* (1951), C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München 1984; tr. it. *Kafka. Pro e contro. I documenti del processo*, a cura di B. Maj, Quodlibet, Macerata 2006.

Aristotele, *Poetica*, a cura di D. Lanza, Rizzoli, Milano 2011.

G. Baioni, *Kafka: letteratura ed ebraismo*, Einaudi, Torino 1984.

J. Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, Gallimard, Paris 1976; tr. it. *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli, Milano 2002.

J. Baudrillard, *Simulation and Transaesthetics: Towards the Vanishing Point of Art*, lecture at the Whitney Museum, New York 1987; tr. it. *Verso il vanishing point dell'arte*, in *La sparizione dell'arte*, Abscondita, Milano 2012.

W. Benjamin, *Das Passagen-Werk* (1927-1940), in *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, con la collaborazione di G. Scholem, T.W. Adorno, 7 voll., Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1972-1989, vol. V; tr. it. *I "passages" di Parigi*, a cura di R. Tiedemann, ed. it. a cura di E. Ganni, 2 voll., Einaudi, Torino 2010.

W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1935-1936), in *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe*, Vol. XVI, Suhrkamp, Frankfurt a.M.-Berlin, 2008-, vol. XVI; tr. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Edizione integrale comprensiva delle cinque stesure, a cura di F. Desideri, M. Montanelli, Donzelli, Roma 2019.

B. Brecht, *Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik*, a cura di S. Unseld, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1957; tr. it. *Scritti teatrali*, Einaudi, Torino 2001.

A. Cavarero, *Nonostante Platone. Figure femminili nella filosofia antica* (1990), Castelvecchi, Roma 2023.

C. Cimino, *Tra la vita e la morte. La psicoanalisi scomoda*, manifestolibri, Roma 2020.

A. Correale, *La potenza delle immagini. L'eccesso di sensorialità nella psicosi, nel trauma e nel borderline*, a cura di L. Provini, Mimesis, Milano-Udine 2021.

G. Debord, *La société du spectacle*, Buchet/Chastel, Paris 1967; tr. it. *La società dello spettacolo*, Intr. e cura di P. Stanziale, Massari, Bolsena 2002.

G. Deleuze, F. Guattari, *L'Anti-Œdipe: Capitalisme et schizophrénie*, Minuit, Paris 1972; tr. it. *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, Intr. di A. Fontana, Einaudi, Torino 2002.
I. De Pascale, *Prendere parola, farne parola. Rancière e la rivoluzione estetico-letteraria*, Guida, Napoli 2023.
A. Del Re, *Struttura capitalistica del lavoro legato alla riproduzione* (1979), in L. Chistè, A. Del Re, E. Forti (a cura di), *Oltre il lavoro domestico. Il lavoro delle donne tra produzione e riproduzione*, ombre corte, Verona 2020, pp. 19-64.
M. Dillon, *Nosotras paramos*, "Pagina 12", 6 marzo 2017, https://www.pagina12.com.ar/24077-nosotras-paramos.
L.V. Distaso, *Marcuse, Adorno. Percorsi fra estetica e politica*, Carocci, Roma 2022.
T. Eagleton, *The illusions of Postmodernism*, Wiley Blackwell, Hoboken 1992; tr. it. *Le illusioni del postmodernismo*, Editori Riuniti, Roma 1998.
E. Fachinelli, *Claustrofilia. Saggio sull'orologio telepatico in psicanalisi*, Adelphi, Milano 1983.
S. Federici, *Caliban and the Witch: Women, the Body and Primitive Accumulation*, Autonomedia, New York 2004; tr. it. *Calibano e la strega. Le donne, il corpo e l'accumulazione originaria*, Mimesis, Milano-Udine 2015.
L. Fortunati, *L'arcano della riproduzione. Casalinghe, prostitute, operai e capitale*, Marsilio, Venezia 1981.
S. Freud, *Zur Einführung des Narzissmus*, «Jahrbuch der Psychoanalyse», vol. VI, 1914; tr. it. *Introduzione al narcisismo*, in *Introduzione al narcisismo – Inibizione, sintomo e angoscia*, Bollati Boringhieri, Torino 2012, pp. 17-63.
A. Gramsci, *Quaderni dal carcere* (1929-1935), 4 voll., a cura di V. Gerratana, Einaudi, Torino 1975.
S. Hall, *Notes on Deconstructing the Popular*, in R. Samuel (a cura di), *People's History and Socialist Theory*, Routledge & Kegan Paul, London 1981; tr. it. *Appunti sulla decostruzione del popolare*, in S. Hall, *Il soggetto e la differenza. Per un'archeologia degli studi culturali e postcoloniali*, a cura di M. Mellino, Meltemi, Roma 2006, pp. 51-70.
S. Hall, *Cultural Identity and Diaspora*, in J. Rutherford (a cura di), *Identity: Community, Culture, Difference*, Lawrence and Wishart, London 1990; tr. it. *Identità culturale e diaspora*, in S. Hall, *Il soggetto e la differenza. Per un'archeologia degli studi culturali e postcoloniali*, a cura di M. Mellino, Meltemi, Roma 2006, pp. 243-261.

S. Irvin, *The Pervasiveness of the Aesthetic in Ordinary Experience*, «The British Journal of Aesthetics», Vol. 48, 2008, pp. 29-44.
F. Jameson, *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, «New Left Review», vol. CXLVI, 1984; tr. it. *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*, Garzanti, Milano 1989.
F. Kafka, *Schriften – Tagebücher – Briefe. Kritische Ausgabe*, a cura di J. Born, G. Neumann, M. Pasley e J. Schillemeit, S. Fischer, Frankfurt a.M. 1982-.
K. Kerényi, *Labyrinth-Studien: Labyrinthos als Linienreflex einer mythologischen Idee*, «Albae Vigiliae», vol. XV, 1941; tr. it. *Studi sul labirinto: il labirinto come disegno-riflesso di un'idea mitologica*, in *Nel labirinto*, a cura di C. Bologna, Bollati Boringhieri, Torino 2016, pp. 31-105.
J. Lacan, *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je* (1949), in *Écrits*, Seuil, Paris 1966; tr. it *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io*, in *Scritti*, 2 voll., Einaudi, Torino 1974, vol. I, pp. 87-94.
J. Lacan, *D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose* (1958), in *Écrits*, Seuil, Paris 1966; tr. it. *Una questione preliminare ad ogni possibile trattamento della psicosi*, in *Scritti*, 2 voll., Einaudi, Torino 1974, vol. II, pp. 527-579.
C. Lispector, *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, Sabiá, Sao Paulo 1969; tr. it. *Un apprendistato o Il libro dei piaceri*, Feltrinelli, Milano 2020.
C. Lonzi, *Sputiamo su Hegel e altri scritti* (1970-1973), et al. / Edizioni, Milano 2010.
J.-F. Lyotard, *La condition postmoderne*, Les Editions de Minuit, Paris 1979; tr. it. *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano 1985.
H. Marcuse, *Eros and Civilisation. A Philosophical Inquiry into Freud*, The Beacon Press, Boston 1955; tr. it. *Eros e civiltà*, Intr. di G. Jervis, Einaudi, Torino 2001.
H. Marcuse, *An Essay on Liberation*, The Beacon Press, Boston 1969; tr. it. *Saggio sulla liberazione*, Einaudi, Torino 1969.
H. Marcuse, *The Aesthetic Dimension*, The Beacon Press, Boston 1977; tr. it. *La dimensione estetica*, in *La dimensione estetica e altri scritti. Un'educazione politica tra rivolta e trascendenza*, a cura di P. Perticari, Guerini e Associati, Milano 2002, pp. 9-50.
K. Marx, *Kritik des Hegelschen Rechtsphilosophie. Einleitung* (1844), in *Marx-Engels-Gesamtausgabe*, a cura dell'Interna-

tionalen Marx-Engels-Stiftung, 4 sezioni, Dietz-Akademie-De Gruyter, Berlin 1975-, sez. I, vol. II; tr. it., *Per la critica della filosofia del diritto di Hegel. Introduzione*, in *La questione ebraica ed altri scritti giovanili*, Editori Riuniti, Roma 1969.

K. Marx, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie* (1867), in *Marx-Engels-Gesamtausgabe*, a cura dell'Internationalen Marx-Engels-Stiftung, 4 sezioni, Dietz-Akademie-De Gruyter, Berlin 1975-, sez. II; tr. it. *Il capitale. Critica dell'economia politica*, Intr. di M. Dobb, 5 voll., Libro I, voll. I e II, Einaudi, Torino 1978.

L. Melandri, *Amore e violenza. Il fattore molesto della civiltà*, Bollati Boringhieri, Torino 2011.

Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, "Revista de Occidente", 1925; tr. it. *La disumanizzazione dell'arte*, SE, Milano 2016.

C. Pateman, *The sexual contract*, Stanford University Press, Stanford 1988; tr. it. *Il contratto sessuale*, Editori Riuniti, Roma 1997.

A. Pinotti, *Alla soglia dell'immagine. Da Narciso alla realtà virtuale*, Einaudi, Torino 2021.

J. Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, La Fabrique, Paris 2000; tr. it. *La partizione del sensibile. Estetica e politica*, Derive Approdi, Roma 2022.

R.M. Rilke, *Duineser Elegien*, Insel, Leipzig 1923; tr. it. *Elegie duinesi*, Intr. di A. Destro, Einaudi, Torino 1978.

M.A. Sechehaye, *Journal d'une schizophrène*, P.U.F., Paris 1950; tr. it. *Diario di una schizofrenica*, Pres. di C. L. Musatti, Giunti, Firenze 1968.

V. Tanni, *Exit Reality. Vaporwave, backrooms, weirdcore e altri paesaggi oltre la soglia*, Nero, Roma 2023.

P. Virilio, *L'Art à perte de vue*, Éditions Galilée, Paris 2005; tr. it. *L'arte dell'accecamento*, Raffaello Cortina, Milano 2007.

P. Virno, *Esercizi di esodo. Linguaggio e azione politica*, Ombre Corte, Verona 2002.

D. Winnicott, *Playing and Reality*, Tavistock Publications, London 1971; tr. it. *Gioco e realtà*, Armando, Roma 2006.

Ritorno alla comparazione

Senso di connessione e conflitto negli studi di cultura visuale

di Marco Maggi[*]

Abstract

Conflict is the fundamental trope of W.J.T. Mitchell's critical iconology. The relationships between texts and images are configured as theatres of war; in particular, they are conceived as ideologemes in which social, gender and racial conflicts are represented. With regard to this dialectic, the practice of comparison takes on an ambivalent status in Mitchell's work. On the one hand, it represents a form of resistance to the universalising and essentialising tendency of discourses that aim to make a rigid verbal and visual distinction; on the other hand, insofar as it makes use of general standards on the basis of which similarities and differences are identified, it itself participates in this tendency. The thesis put forward in this paper is that, far from foreshadowing a dismissal of comparative practice, in Mitchell it is possible to find – particularly in the notion of *metapicture* – the seeds of a theorisation of comparison as a "differential" practice, in tune with the most recent epistemological and methodological reflections on the discipline.

Keywords: Comparison; Visual Culture Studies; W.J.T. Mitchell; Critical Iconology; Metapicture.

* Università della Svizzera italiana, marco.maggi@usi.ch

Dimensione estetica, n. 1, 2026 • Mimesis Edizioni • ISBN: 9791222331928 • mimesisjournals.com/ojs/index.php/dimensione-estetica • DOI: 10.7413/dim-est-0005
© 2026 – The Author(s). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (CC-BY-4.0).

Introduzione

Questo contributo si colloca nel fuoco della controversia in cui collassano e convergono il tema-cornice di questi incontri, la teoria, e l'argomento, tragicamente di attualità, sul quale per l'occasione ci è stato proposto di esercitarla, i conflitti.

Sin dalla tradizione antica e rinascimentale del "paragone", termine che l'etimologia più accreditata riconduce all'*agón*, l'ostilità è uno dei tropi fondamentali attraverso cui sono state interpretate le relazioni fra testo e immagine. Nonostante la motivata insistenza sulla propria discontinuità rispetto a questi precedenti, anche negli studi di cultura visuale una tale concezione svolge un ruolo fondamentale. Tra testo e immagine è in atto, secondo W.J.T. Mitchell, un "dialectical struggle"[1], addirittura una "war of signs"[2]. Ciò che è nuovo, negli studi di cultura visuale, è l'identificazione del ruolo e delle responsabilità della teoria nel contesto di tali conflitti. La teoria interviene infatti a stabilizzare, polarizzando su posizioni non solo distinte bensì anche separate, la "dialettica instabile" che caratterizza le interazioni tra testo e immagine. Ricorrendo di volta in volta a categorie percettive (orecchio/occhio), fisico-metafisiche (tempo/spazio), semiotiche (convenzione/natura), nell'interpretazione di Mitchell la teoria ambisce a neutralizzare una volta per tutte la conflittualità tra verbale e iconico tracciando confini, come avviene esemplarmente nel *Laokoon* di Lessing, che proprio ai confini (*Grenzen*) fa riferimento nel sottotitolo (*Über die Grenzen der Malerei und Poesie*).

È noto che il gesto con il quale Mitchell inaugura la propria iconologia critica consiste nel disvelamento della natura di tropo, metafora, figura di linguaggio di tali costrutti teorici, che con l'apparenza della neutralità proiettano sulla dialettica

1 W.J.T. Mitchell, *Iconology. Image, Text, Ideology*, University of Chicago Press, Chicago and London 1986, p. 98.

2 Id., *Going Too Far with the Sister Arts*, in J. Heffernan (a cura di), *Space, Time, Image, Sign. Essays on Literature and the Visual Arts*, Peter Lang, New York 1987, pp. 1-11: 1.

di testo e immagine questioni di natura ideologica relative a conflitti di classe, genere e razza[3]. È inoltre noto che, secondo lo studioso di Chicago, all'interno di tali conflitti la posizione subalterna viene solitamente occupata dall'immagine, così rivelando l'iconofobia di fondo di intere filiere culturali. In questo contributo non mi soffermerò su tali questioni, sulle quali è peraltro avviato un processo di storicizzazione[4]; intendo invece concentrarmi su una tematica specifica, quella della comparazione, sulla quale non si sono ancora soffermati gli esegeti di Mitchell. Si tratta di una lacuna di particolare rilievo per l'importanza strategica che essa riveste all'interno della sua riflessione.

La questione della comparazione si trova in effetti, come anticipato, alla confluenza della questione del conflitto con quella della teoria. Da un lato, per la virtualità che le compete di creare connessioni, la comparazione costituisce una risorsa dalle significative potenzialità nel riattivare l'osmosi tra verbale e visuale interrotta dall'intervento della teoria; in tale ottica essa può fornire una sorta di "diplomazia mediale" a cavallo del confine tra testo e immagine. Dall'altro lato, tuttavia, nella misura in cui tale pratica si compie in nome di uno standard assunto come terreno comune della comparazione, essa riproduce il gesto universalizzante della teoria, di fatto invalidando la propria missione di sfumare i confini eretti da quest'ultima: la diplomazia chiamata a ricostruire le relazioni tra testo e immagine si rivela insomma infiltrata da quella stessa potenza che ha artificialmente irrigidito la contrapposi-

3 È questa la tesi fondamentale del già citato *Iconology. Image, Text, Ideology*.

4 Cfr. N. Curtis (a cura di), *The Pictorial Turn*, Routledge, London and New York 2010; K. Purgar (a cura di), *W.J.T. Mitchell's Image Theory. Living Pictures*, Routledge, London and New York 2016; M. Cometa, *Prefazione all'edizione italiana*, in W.J.T. Mitchell, *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, nuova edizione, a cura di M. Cometa, V. Cammarata, Raffaello Cortina, Milano 2017, pp. 9-39; K. Purgar, *Iconologia e cultura visuale. W.J.T. Mitchell, storia e metodo dei visual studies*, Carocci, Roma 2019.

zione. Nella questione della comparazione si rispecchiano insomma i dilemmi della *querelle* tra universalismo e antifondazionalismo.

L'esito di tale dialettica della teoria è una critica della comparazione quale metodo di analisi delle relazioni tra testo e immagine. Ne fanno fede i titoli dei più significativi interventi mitchelliani di carattere metodologico: *Beyond Comparison*, titolo dalla voluta ambiguità tra l'espressione di uso comune 'senza paragone' e 'oltre la comparazione', pubblicato in *Picture Theory* (1994), ma già apparso in forma ridotta nel 1990 con l'inequivocabile titolo *Against Comparison*; oppure *Why Comparisons Are Odious*, testo del 1996 il cui titolo, che riprende un adagio della lingua inglese, non pare lasciare molto spazio per tentativi di riabilitazione.

Metodologia on demand *e sintomatologia culturale*

Il metodo dei *visual studies* mitchelliani è stato oggetto di particolare attenzione da parte di Krešimir Purgar. Lo studioso croato individua nelle analisi di Mitchell una strategia in due fasi:

> [...] egli non parte dal modello teorico per applicarlo poi all'oggetto dell'analisi; al contrario, parte dall'oggetto o dal fenomeno, o, detto altrimenti, cerca di individuare i suoi fenomeni attraverso singoli media, opere d'arte, discorsi politici, prerequisiti ideologici ecc. In un secondo momento egli riunisce tali fenomeni in gruppi di immagini o concetti apparentemente disparati ma sintomatici, in quanto spesso compaiono insieme nei loro contesti caratteristici.[5]

Il primo momento del metodo mitchelliano consiste secondo Purgar nell'approntamento di modelli sulla base non già di procedimenti deduttivi o induttivi, bensì elevando a og-

5 K. Purgar, *Iconologia e cultura visuale*, cit., p. 19.

getti teorici gli stessi prodotti culturali, come accade nelle analisi dedicate ai dinosauri, alla pecora Dolly, al vitello d'oro biblico. Purgar parla in proposito di "metodologia *on demand*"[6], che schiva l'obiezione della violenza ritenuta insita in ogni determinazione teorica attraverso l'elaborazione di uno strumentario "dolce" (il riferimento è alla "sweet science" einsteiniana)[7]. Mitchell invita a interpretare il titolo di uno dei suoi libri più influenti, *Picture Theory*, anche nel senso di un imperativo: "Immagina la teoria!"[8]. Immaginare la teoria della cultura visuale significa contaminarla con il suo oggetto, dando vita, aggiungiamo noi, a qualcosa di simile all'universale fantastico vichiano, o allo *Spielraum* benjaminiano[9].

Il secondo momento del metodo mitchelliano consiste secondo Purgar nell'accostamento di tali fenomeni ad altri anche disparati, ma di norma a essi associati nei contesti in cui compaiono. La mossa è dettata dalla constatazione che "l'analisi del singolo artefatto non ne [di tali contesti] esaurisce mai il significato, a meno che l'artefatto stesso non sia posto a confronto con altre immagini-sintomo in differenti campi della cultura, della scienza e della politica"[10]. L'esito di tale opera di montaggio è ciò che lo studioso croato definisce una "*sintomatologia culturale*", nella quale "elementi di cultura [...] sono condensati in gruppi di immagini che parlano per sé stesse quanto per il resto del mondo in cui sono immerse"[11]. Purgar accosta esplicitamente il metodo dei visual studies mitchelliani a quello adottato in contemporanea da Omar Calabrese ne *L'età neobarocca*. Come nel caso di Calabrese, il compito è quello di elaborare "l'ermeneutica interdisciplinare della nuova era che nasce in

6 Ivi, p. 59.

7 Id., *After the Pictorial Turn: An Interview with W.J.T. Mitchell*, in Id. (a cura di), *W.J.T. Mitchell's Image Theory,* cit., pp. 264-271: 270.

8 A. McNamara, *Words and Pictures in the Age of the Image: An Interview with W.J.T. Mitchell*, ivi, pp. 100-113: 101.

9 A quest'ultimo proposito rinvio all'intervento di Marina Montanelli contenuto in questo fascicolo.

10 K. Purgar, *Iconologia e cultura visuale*, cit., p. 59.

11 *Ibid.*

seguito alla svolta iconica, nel momento in cui il postmodernismo, come unico costrutto teorico completo ancora esistente, viene a perdere ogni attendibilità e vitalità metodologica"[12].

Occorre osservare che, rispetto alla possibilità di un'interpretazione della propria opera nella chiave totalizzante di una sintomatologia culturale, Mitchell si mostra a dir poco tiepido. Intervistato dallo stesso Purgar, alla domanda se il successo dei visual studies sia da interpretarsi alla luce della loro capacità euristica nei confronti dell'epoca contemporanea della "svolta visuale" (pictorial turn), e se dunque l'organizzazione disciplinare del sapere non abbia strutturalmente necessità di una qualche "overarching idea or foundation that explains the nature of a whole epoch", lo studioso di Chicago risponde che la funzione della nozione di 'pictorial turn', anziché nel senso delle totalizzazioni, va intesa come richiamo alla storicità degli stessi visual studies; e che non è sicuro del fatto che il "pictorial turn" abbia bisogno dei visual studies, o viceversa[13].

Alla luce di queste riserve, mi propongo in questa sede una rilettura della metodologia dei visual studies mitchelliani. Il filo conduttore adottato è fornito dalla nozione di comparazione, per la crucialità che essa riveste all'interno del plesso problematico di teoria e conflitto negli studi su testo e immagine. La mia tesi è che la polemica di Mitchell nei confronti della comparazione si rivolge in realtà a una specifica declinazione storica di tale metodo che, con i rappresentanti del movimento di revisione critica sorto all'interno della disciplina comparatistica in quegli stessi anni, denomineremo "universalizzante". Sostengo inoltre che la metodologia teorizzata e praticata dallo studioso di Chicago presenta significative affinità con i protocolli di quella stessa comparatistica che, in polemica con dette tendenze all'astrazione e alla generalizzazione, si autointerpreta come "differenziale". Intendo infine dimostrare che tale approccio "differenziale" è incompatibile,

12 Ivi, pp. 87-88.

13 Id., *After the Pictorial Turn: An Interview with W.J.T. Mitchell*, cit., pp. 265-266.

o compatibile soltanto a patto di accurate delimitazioni e precisazioni, con l'impresa di una sintomatologia culturale capace di restituire nientemeno che l'intero volto di un'epoca.

Critica alle periodizzazioni e alle generalità concettuali

Retrospettivamente, Mitchell confessa il proprio rapporto di amore-odio nei confronti della comparazione ("a long love-hate relationship with comparison")[14]. Nel campo della comparatistica si è compiuta la sua formazione, e proprio ai *confrères* comparatisti egli si rivolge all'indomani della pubblicazione di *Iconology*, il saggio fondativo del suo percorso teorico, con un testo intitolato *Going Too Far With the Sister Arts*[15]. Come altri titoli mitchelliani (se ne sono citati alcuni: "beyond comparison", "why comparisons are odious"), anche questo attinge alle forme del linguaggio quotidiano, a un "andare troppo in là" dal quale di norma si è messi in guardia. Più che una postura studiatamente pop, in queste scelte di registro si riflette l'istanza di una scienza "dolce", che, come il sapere popolare, si accontenta del verisimile, senza ambire a conclusioni universali e definitive. L'invito ad "andare troppo in là" con le arti sorelle si concreta nel recupero della vocazione comparatistica di tale tradizione di studi su testo e immagine. L'intento è quello di fornire un correttivo alla tradizione alternativa del *paragone*, che tende al contrario a enfatizzare l'incomunicabilità tra testo e immagine e la purezza mediale di ciascun ambito. Il paragone, a sua volta, è concepito come un effetto della teoria, la cui azione di determinazione è percepita come un gesto di violenza rispetto alla complessa e imprevedibile dinamica delle relazioni tra testo e immagine. Da questo punto di vista, la comparazione è invocata come un vettore di emancipazione dagli irrigidimenti della teoria.

14 W.J.T. Mitchell, *Why Comparisons Are Odious*, in "World Literature Today", Vol. 70, No. 2, Spring 1996, pp. 321-324: 321.

15 Cfr. *supra*, nota 2.

Ma quale rapporto intercorre tra comparazione e teoria? La questione è approfondita nei già citati *Beyond Comparison* e *Why Comparisons Are Odious*, che sin dal titolo denunciano una chiara volontà di superamento. Nel primo saggio, Mitchell passa in rassegna le opzioni metodologiche storicamente sperimentate negli studi su testo e immagine, individuando due modelli principali. Da un lato egli annovera gli studi che, rilevando "extended formal analogies" tra le arti, postulano queste ultime come "structural homologies", sulla base delle quali elaborare descrizioni di "dominant historical styles" quali Barocco, Classico o Moderno[16]. È il caso appunto della critica delle "arti sorelle" e della pedagogia della "letteratura e arti visive", esemplificata nelle opere di studiosi come Wylie Sypher, Chauncey Brewster Tinker e Mario Praz. Dall'altro lato Mitchell colloca gli studi che, facendo perno su un concetto astratto unificante e omogeneo (il segno, l'opera d'arte, la semiosi, il significato, la rappresentazione, ecc.) procedono all'analisi comparativa di opere appartenenti ad ambiti espressivi diversi. A questo proposito lo studioso cita la semiotica europea di derivazione strutturalista (con la significativa eccezione di Roland Barthes, attento a suo dire alle connessioni tra strutture semiotiche e ideologia), ma il dossier potrebbe essere aggiornato con riferimento alle recenti riprese della problematica testo/immagine in ambito neuroscientifico[17].

Nell'un caso come nell'altro, a parere di Mitchell le strategie messe in campo non sono in grado di fornire una metodologia adeguata allo studio delle relazioni tra testo e imma-

16 W.J.T. Mitchell, *Beyond Comparison: Picture, Text, and Method*, in *Picture Theory*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1994, pp. 83-107: 84.

17 Cfr. ad esempio S.J. Keyser, *The Mental Life of Modernism. Why Poetry, Painting, and Music Changed at the Turn of the Twentieth Century*, The MIT Press, Cambridge, MA 2020. Le prime prove di dialogo tra neuroscienze e visual studies (mitchelliani, essendo uno degli ospiti Michele Cometa) sono andate recentemente in scena in un convegno dal titolo *Embodying Visual Culture* (Università degli Studi di Palermo, 10-13 giugno 2025).

gine. Nel caso delle periodizzazioni, nella misura in cui esse sono viziate da uno "storicismo ritualistico" (*ritualistic historicism*), il quale, replicando versioni autorizzate della storia culturale, si mostra incapace di registrare storie alternative, contromemorie o pratiche di resistenza[18]. Nel caso delle generalizzazioni di carattere semiotico o estetico, esse si rivelano inservibili o per l'isolamento dal contesto attribuito all'oggetto estetico, oppure per lo scientismo che ne invalida le pretese. Nell'un caso come nell'altro, è lo stesso metodo comparativo a fare difetto, nella misura in cui ignora forme di relazione diverse da quella di somiglianza e contrasto su cui si basa, come ad esempio rapporti di giustapposizione metonimica, incommensurabilità, forme di alterità non mediata e non mediabile[19].

Nel proporre questi argomenti, Mitchell si ispira largamente alle critiche avanzate mezzo secolo prima da René Wellek, verso il quale egli riconosce il debito, ma al quale rimprovera anche di non aver riconosciuto l'autenticità dell'impulso che spinge alla comparazione tra testi e immagini. Quest'ultima nasce infatti da "some sort of authentic critical desire to con-

18 Analoga critica è mossa nei confronti di uno studioso pur interno ai visual studies come Jonathan Crary in W.J.T. Mitchell, *Pictorial Turn*, in *Picture Theory*, cit., pp. 11-34; trad. it. in *Pictorial Turn*, cit., pp. 79-106: 88 ss.

19 Un'ulteriore testimonianza delle remore dei visual studies nei confronti della comparazione è presente nell'introduzione all'ormai classico saggio sull'*ekphrasis* di James W. Heffernan, che non a caso riconosce il proprio debito nei confronti del metodo "*paragonal*" di Mitchell: "In recent years, the study of the relation between literature and the visual arts has become a major intellectual industry. Much of this industry is comparative. [...] But I suspect we are nearing the end of what we can learn about the sister arts by simply comparing them, by observing similarities that help us to read – more accurately to construct – the signature of a 'period' or to formulate a master theory of signification" (J.W. Heffernan, *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, University of Chicago Press, Chicago and London 1993, p. 1). Mi soffermerò nel seguito sulla natura costruttiva dell'operazione comparativa, alla quale si fa riferimento nell'inciso.

nect different aspects and dimensions of cultural experience"[20]. Si tratterà pertanto di riscrivere l'intera problematica soggiacente al metodo comparativo e identificare "critical practices that might facilitate a sense of connectedness while working against the homogeneizing, anaesthetic tendencies of comparative strategies and semiotic 'science'"[21]. La principale di queste tattiche consisterà nello studio delle ibridazioni tra testo e immagine all'interno di singoli prodotti mediali, anziché comparando oggetti appartenenti a media diversi. Quanto alla determinazione di periodizzazioni valide per tutti gli ambiti della cultura, l'invito è a esercitare la prudenza: "There's no doubt that a period concept will probably include some general account of image/text relations. [...] But this doesn't mean that every imagetext will inevitably reveal the aesthetic norms of the period or even be describable in the language of those norms"[22].

Comparazione come teoria

L'argomentario è riproposto, se possibile in forma più affilata, nello scritto sul perché la comparazione è odiosa. Qui Mitchell denuncia come la comparazione, per la sua ambizione ad attingere a uno "unifying principle", a un "general field" a partire dal quale commisurare oggetti appartenenti ad ambiti diversi, finisce ineluttabilmente per avvitarsi in un circolo vizioso, nella misura in cui tale principio è ricavato induttivamente dall'analisi degli oggetti ai quali lo si vuole applicare[23]. Invece di teorizzare la comparazione, pertanto, occorrerà istruire la teoria sulle "worldly consequences of comparison"[24].

20 W.J.T. Mitchell, *Beyond Comparison: Picture, Text, and Method*, cit., p. 87.
21 Ivi, pp. 87-88.
22 Ivi, p. 100.
23 Id., *Why Comparisons Are Odious*, cit., p. 322.
24 *Ibid.*

Oltre e più ancora che sugli argomenti, è opportuno soffermarsi sul contesto all'interno del quale Mitchell interviene. Il testo è pubblicato sulla rivista "World Literature Today", che l'anno prima aveva ospitato gli atti di un convegno della Modern Language Association dal titolo *Comparing Theories/Theorizing Comparisons*. È contro questo progetto di teorizzazione della comparazione che si indirizza l'esortazione di Mitchell a considerarne piuttosto le conseguenze mondane. Il rimprovero si motiva col fatto che, per Mitchell, comparazione equivale a teoria, nella misura in cui, come la teoria, essa presuppone delle generalità a partire dalle quali è effettuato il riscontro delle somiglianze e delle differenze; a sua volta, dal suo punto di vista teoria equivale a un'indebita stabilizzazione della dialettica, costitutivamente instabile, di testo e immagine.

L'argomentazione di Mitchell pare rivolta in particolare contro Jonathan Culler, che, proprio in quel fascicolo di "World Literature Today", aveva impostato la questione della comparazione nella chiave di una scelta del male minore. È vero, ammette Culler, che la comparazione, in quanto consolida uno standard o una norma, "rather than opening new possibilities for cultural value, more often than not restricts and totalizes it"[25]. Ma qual è l'alternativa? L'alternativa è di nuovo uno standard, ma, per timore di imporre standard estrinseci a una data cultura, uno standard vuoto, non-referenziale, e in definitiva burocratico, rispetto al quale è di gran lunga preferibile uno standard sostanziale, per quanto a rischio di imporre indiscriminatamente la propria misura: "Better such points of departure that impose criteria and norms than the fear that comparisons will be odious"[26]. Mitchell, al contrario, non si mostra convinto che la comparazione rappresenti un male minore: "At the time when 'difference' and 'identity' are the potent and inevitable terms in a new comparatism grounded in 'culture,' it may be important to remind ourselves how insi-

25 J. Culler, *Comparability*, in "World Literature Today", Vol. 70, No. 2, Spring 1996, pp. 268-270: 270.

26 *Ibid.*

dious comparisons can be, how invidious and odious"[27]. D'altra parte, egli non propone esplicitamente un'alternativa tanto al comparatismo "sostanziale" quanto a quello "burocratico". Occorre pensare che il desiderio di un senso di connessione all'interno della cultura, del quale Mitchell stesso non ha difficoltà a riconoscere l'autenticità, sia destinato a rimanere frustrato?

"New comparatism" e visual studies

Proprio negli anni in cui Mitchell propone queste riflessioni, il "new comparatism" al quale egli fa cenno sta rifondando l'epistemologia della disciplina. Studiose e studiosi come Gayatri Chakravorty Spivak, Ottmar Ette, Cao Shinqing, François Jullien, Ute Heidmann, Natalie Melas sono in cerca di criteri di comparabilità non universalizzanti, bensì rispettosi della dimensione differenziale degli oggetti ai quali si applicano. Proprio nel citato fascicolo di "World Literature Today", ad esempio, l'ultima citata, Natalie Melas, si ispira alle "équivalences qui ne s'unifient pas" di Édouard Glissant per teorizzare una comparazione nella quale "a transversal sequence of similarities and conjunctions proliferates without ever unifying into a standard"[28]. Ute Heidmann, dal canto suo, riprende il concetto di "diversalité" elaborato da un teorico altro antillano, Patrick Chamoiseau. Scrive in proposito Silvana Borutti, con considerazioni che possono essere estese a tutto il lotto di autori e autrici citati: "La perspective adoptée ne fait pas comme si les objets étaient là, sous la forme d'essences ou de données livrées à la contemplation. Elle n'est pas *substantive*, mais *fonctionnelle* : les *concepts* et les *méthodes* sont opératoi-

27 W.J.T. Mitchell, *Why Comparisons Are Odious*, cit., p. 324.

28 N. Melas, *Versions of Incommensurability*, in "World Literature Today", Vol. 70, No. 2, Spring 1996, pp. 275-280: 279. Il quadro teorico è stato in seguito compiutamente articolato in Ead., *All the Difference in the World: Postcoloniality and the Ends of Comparison*, Stanford University Press, Stanford 2007.

res et heuristiques"[29]. Il fulcro epistemologico della nuova comparatistica risiede in un'operazione che non pretende di reperire *in rebus* somiglianze e contrasti; al contrario, essa costruisce i comparabili con un'operazione dell'immaginazione che Borutti riconduce alle categorie di 'abduzione' (da Peirce) e di 'seeing as' (da Wittgenstein). La comparazione non procede né deduttivamente, dal generale al particolare, né induttivamente, elevandosi alla regola a partire dalla considerazione dei casi empirici, bensì abduttivamente, inventando immaginativamente la regola che potrebbe connettere le evidenze osservate; essa si fonda su una modalità del vedere che è quella della metafora, un "vedere come" che associa fenomeni ed eventi tra loro distanti.

I testi di Mitchell non recano traccia di questi autori e di questo dibattito, di modo che il suo giudizio sulla comparazione resta legato alle pratiche "universalizzanti" della disciplina tradizionale. Faccio tuttavia notare che la sua epistemologia e la sua metodologia dei visual studies non sono incompatibili con tali paradigmi, condividendone oltretutto una delle fonti principali di ispirazione. Che cos'è la "metodologia *on demand*" di Mitchell, che trasforma oggetti visuali in modelli teorici, se non un esercizio di teoria immaginativa? *Picture theory*, immagina la teoria! Piuttosto che delimitare confini, al modo della teoria *hard*, la *sweet science* mitchelliana si propone come la mappatura di una "soglia" o "zona", intesa, nell'accezione benjaminiana, come uno spazio di relazione[30]. Il suo statuto epistemologico è quello di

29 S. Borutti, *Perspectives épistémologiques et concepts opératoires pour l'analyse de discours*, in J.-M. Adam, U. Heidmann (a cura di), *Sciences du texte et analyse du discours. Enjeux d'une interdisciplinarité*, in "Études de Lettres", 1-2, 2005, pp. 261-272: 261-262.

30 «Bisogna distinguere nel modo più netto soglia [*Schwelle*] e confine [*Grenz*]. La soglia è una *zona* [*Zone*], una zona di passaggio» (W. Benjamin, *Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts*, M° 26, trad. it. *Parigi capitale del XIX secolo*, in *Opere complete*, a cura R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, 9 voll., Einaudi, Torino 2001-2014, vol. IX, p. 936).

una "secular divination", per mutuare un'espressione applicata da Mitchell stesso a Edward Said[31].

Per altro verso, come la comparatistica "differenziale" anche la scienza delle immagini mitchelliana non è sostanziale, bensì funzionale, in quanto concepisce la *image*, ovvero l'elemento comune soggiacente a più *pictures*, come "una relazione piuttosto che un'entità o una sostanza"[32]. L'operazione mentale dalla quale discende il riconoscimento di essa è d'altra parte interpretata da Mitchell proprio sul modello del *seeing as* wittgensteiniano, della metafora dalla quale dipende ogni *depiction*[33].

Di qui a trasformare, come suggerisce Purgar, i modelli teorici in sintomi culturali, il passo è lungo e probabilmente indebito, nella misura in cui si ripropongono, in tal modo, quei principi unificatori e quegli standard, che tanto la nuova comparatistica quanto la scienza mitchelliana delle immagini a ragione rifuggono. Reintegrare, invece, una controllata comparazione tra testo e immagine di natura differenziale anziché universalizzante, è operazione della quale tanto la comparatistica quanto i visual studies potrebbero notevolmente avvantaggiarsi[34]. Si tratterebbe in un primo momento di costruire i comparabili tra testo e immagine attraverso l'atto immaginativo del *seeing as*; quindi, in un secondo momento, anziché raggrupparli in sintomi che parlano per sé stessi e per l'epoca nella quale sono immersi, restituirli alle loro differenze attraverso l'opera "dis-integrante"[35] della filologia. Come ha osser-

31 W.J.T. Mitchell, *Secular divination: Edward Said's humanism*, in "Critical Inquiry", 31, 2, 2005, pp. 462-471.

32 Id., *I quattro concetti fondamentali della scienza dell'immagine*, in *Pictorial Turn*, cit., pp. 67-78: 73.

33 Ivi, p. 72.

34 Ho sviluppato una riflessione complementare a quella qui proposta in rapporto ai visual studies, nell'introduzione al fascicolo monografico della rivista "Colloquium Helveticum" dal titolo *Sull'orlo del visibile*, 54, 2025, pp. 13-21, dove la questione è approfondita in relazione alla storia della comparatistica letteraria.

35 W.J.T. Mitchell, *Pictorial Turn*, in *Pictorial Turn*, cit., pp. 79-106: 93.

vato di recente Teju Cole, al detto "i paragoni sono odiosi", attestato in inglese sin dal Quattrocento, se ne può contrapporre un altro, radicato nella sapienza Igbo: "Dove qualcosa si trova, accanto ce n'è sempre un'altra"[36].

Bibliografia citata

Benjamin W., *Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts*, trad. it. *Parigi capitale del XIX secolo*, in *Opere complete*, a cura R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, 9 voll., Einaudi, Torino 2001-2014, vol. IX.

Borutti S., *Perspectives épistémologiques et concepts opératoires pour l'analyse de discours*, in J.-M. Adam, U. Heidmann (a cura di), *Sciences du texte et analyse du discours. Enjeux d'une interdisciplinarité*, in "Études de Lettres", 1-2, 2005, pp. 261-272.

Cole T., *Black Paper. Writing in a Dark Time*, University of Chicago Press, Chicago and London 2021; traduzione di G. Guerzoni, *Carta nera, Scrivere in tempi bui*, Einaudi, Torino 2025.

Culler J., *Comparability*, in "World Literature Today", Vol. 70, No. 2, Spring 1996, pp. 268-270.

Curtis N. (a cura di), *The Pictorial Turn*, Routledge, London and New York 2010.

Heffernan J.W., *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, University of Chicago Press, Chicago and London 1993.

Keyser S.J., *The Mental Life of Modernism. Why Poetry, Painting, and Music Changed at the Turn of the Twentieth Century*, The MIT Press, Cambridge, MA 2020.

Melas N., *All the Difference in the World: Postcoloniality and the Ends of Comparison*, Stanford University Press, Stanford, CA 2007.

– *Versions of Incommensurability*, in "World Literature Today", Vol. 70, No. 2, Spring 1996, pp. 275-280.

36 T. Cole, *Black Paper. Writing in a Dark Time*, University of Chicago Press, Chicago and London 2021; traduzione di G. Guerzoni, *Carta nera, Scrivere in tempi bui*, Einaudi, Torino 2025, p. 45.

Mitchell W.J.T., *Beyond Comparison: Picture, Text, and Method*, in *Picture Theory*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1994, pp. 83-107.
– *Going Too Far with the Sister Arts*, in J. Heffernan (a cura di), *Space, Time, Image, Sign. Essays on Literature and the Visual Arts*, Peter Lang, New York 1987, pp. 1-11.
– *Iconology. Image, Text, Ideology*, University of Chicago Press, Chicago and London 1986.
– *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, nuova edizione, a cura di M. Cometa, V. Cammarata, Raffaello Cortina, Milano 2017.
– *Secular divination: Edward Said's humanism*, in "Critical Inquiry", 31, 2, 2005, pp. 462-471.
– *Why Comparisons Are Odious*, in "World Literature Today", Vol. 70, No. 2, Spring 1996, pp. 321-324.
Purgar K. (a cura di), *W.J.T. Mitchell's Image Theory. Living Pictures*, Routledge, London and New York 2016.
– *Iconologia e cultura visuale. W.J.T. Mitchell, storia e metodo dei visual studies*, Carocci, Roma 2019.

Astrazione reale e razionalità procedurale nel postmoderno avanzato

Prime ipotesi di periodizzazione

di Marco Gatto[*]

Abstract

The article reflects on the appropriateness of distinguishing between two different moments of postmodernism, pointing to the mixture of unchallenged capitalism with new forms of instrumental rationality as a new condition to be examined. In diagnosing this condition, it examines the fate of dialectics and aesthetics in the "age of the surface", establishing the need to periodise and historicise as tools for maintaining a way of thinking that is still modern and still political.

Keywords: Abstraction, Capitalism, Postmodernism, Criticism, Dialectic

> Nella sua voce era comparsa una sorta di religioso timore, era come se avesse parlato di un tabernacolo inaccessibile in cui si nascondeva, accucciato e satollo, il dio cui tutti, senza averlo mai visto, davano la propria carne.
>
> Émile Zola, *Germinal* (1885)

Il grande motto di Fredric Jameson che apre *The Political Unconscious*, "Always Historicize!"[1], è anzitutto un invito alla periodizzazione. Periodizzare costituisce oggi il compito prin-

* Università della Calabria, marco.gatto@unical.it

1 F. Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Cornell University Press, Ithaca 1981; tr. it. di L. Sosio,

Dimensione estetica, n. 1, 2026 • Mimesis Edizioni • ISBN: 9791222331928 • mimesisjournals.com/ojs/index.php/dimensione-estetica • DOI: 10.7413/dim-est-0006
© 2026 – The Author(s). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (CC-BY-4.0).

cipale di un pensiero che voglia ancora dirsi dialettico: non si può non farlo, aveva sentenziato l'intellettuale americano recentemente scomparso[2]. Ma se già tra anni Ottanta e Novanta del secolo scorso si rifletteva ampiamente sull'estrema difficoltà di allestire quadri storici di orientamento (riflesso dell'ulteriore, e forse più profonda, crisi della coscienza di classe), i primi due decenni del nuovo secolo hanno consegnato le pratiche di periodizzazione alle ormai logore letture multiprospettiche del relativismo postmoderno o, più semplicemente, al modernariato filosofico: sintomi di quel "presentismo" che elegge la contingenza (e la sua orizzontalità) a unica e sola dimensione dell'agire[3].

Tolte sparute sopravvivenze derivanti, perlopiù, dagli studi letterari[4], l'esaurirsi del dibattito sulle questioni storiografiche si è sovrapposto a una quieta accettazione, per così dire, qualunquistica di postulati filosofici presto convertitisi in senso comune o in automatismi culturali: la periodica ricomparsa del prefisso "post", ultimamente associato alle ultime roccaforti dell'alfabeto critico di taglio moderno – si pensi a fenomeni di matrice neoliberale come la "post-teoria" o la "post-critica"[5] –,

L'inconscio politico. Il testo narrativo come atto socialmente simbolico, Garzanti, Milano 1990, p. 9.

2 Id., *A Singular Modernity. Essay on the Ontology of the Present*, Verso, London & New York, 2002; tr. it. di B. Gastaldello e E. Marongiu, Sansoni, Milano 2003, p. 47.

3 Per riprendere i termini di F. Hartog, *Régimes d'historicité: présentisme et expériences du temps*, Éditions du Seuil, Paris 2003; tr. it. di L. Asaro, *Regimi di storicità. Presentismo e esperienze del tempo*, Sellerio, Palermo 2007, in part. pp. 230-241.

4 Cfr., a titolo di esempio, R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, il Mulino, Bologna 2014; R. Luperini, *Dal neomodernismo a oggi. Storicizzare la contemporaneità*, Carocci, Roma 2018. In ambito filosofico, si vedano almeno R. Mordacci, *La condizione neomoderna*, Einaudi, Torino 2017 ed E. Franzini, *Moderno e postmoderno. Un bilancio*, Raffaello Cortina, Milano 2018.

5 Il riferimento è principalmente a R. Felski, *The Limits of Critique*, Chicago, University of Chicago Press 2015 e, per la sua accoglienza in Italia, a M. Croce, *Postcritica. Asignificanza, materia, affetti*, Quodlibet,

oppure la celebrazione condivisa dei portati anti-dialettici più evidenti della *French Theory*, introiettati senza molti conflitti anche e soprattutto a sinistra (nonostante le attente ricostruzioni storico-politiche di quella tradizione componessero un profilo culturale persino aderente a certe logiche capitalistiche)[6], o ancora la tendenza delle cornici provenienti dal materialismo e dal marxismo a miscelarsi senza verifiche con posizioni teoricamente lontane o persino inconciliabili dal punto di vista politico[7] – sono, in modo assai rapsodico, solo alcuni dei numerosi esempi che agevolmente possono essere estratti dall'attuale panorama filosofico, un panorama che Terry Eagleton, qualche anno fa, ha argutamente descritto come teoricamente prossimo all'esaurimento o come addirittura postumo[8].

Eppure, una traccia comune delle derive filosofiche (che tali però non sono sentite) prodotte dall'estenuazione del "postmoderno" (che, con Jameson, qui intendiamo come categoria storico-epocale, distinguendolo dal "postmodernismo" come concretizzazione estetico-culturale tra le altre)[9], può essere indicata in un paradossale inveramento dei *deside-*

Macerata 2019. Per una lettura critica di questi fenomeni, rimando a M. Gatto, *L'egemonia della superficie. Per una critica del postmoderno avanzato*, Castelvecchi, Roma 2024, in part. pp. 183-202.

6 F. Cusset, *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la via intellectuelle aux États-Unis*, La Découverte, Paris 2003; tr. it. di F. Polidori, *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Co. all'assalto dell'America*, Il Saggiatore, Milano 2012.

7 Rimando a M. Gatto, *Marxismo culturale. Estetica e politica della letteratura nel tardo Occidente*, Quodlibet, Macerata 2012. Per un'ampia panoramica, si ricorra a G. Therborn, *From Marxism to Post-Marxism?*, Verso, London & New York 2008.

8 T. Eagleton, *After Theory*, London, Penguin 2003. Il tema ritorna per molti aspetti anche nel più recente *Critical Revolutionaries. Five Critics Who Changed the Way We Read*, Yale University Press, New Haven & London 2022, in part. pp. 1-11.

9 Vedi F. Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham 1991; tr. it. di M. Manganelli, *Postmoderni. Ovvero, la logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi, Roma 2007, in part. pp. 21, 23-24.

rata provenienti dalle filosofie deboliste-nichiliste: una raggiunta leggerezza del pensiero, che, più precisamente, descrive una particolare *esteriorizzazione del concetto*, una sua esibizione performativa, in larga parte coincidente con la reificazione della logica argomentativa entro l'orizzonte della produzione linguistica. Un contesto, insomma, quello appena descritto, che vede la signoria delle parole sulle idee, la preminenza del linguaggio sull'argomentazione, della gestualità sul pensiero, palesarsi in modi più politicamente ingannevoli e astuti, specie se confrontati con le piuttosto vacue e ingenue pretese, anch'esse tipiche della "prima" postmodernità, di un'estetizzazione o di una "letteraturizzazione" della filosofia o persino della critica. Per dire, insomma, che l'estenuazione del postmoderno, il suo perdurare come tentativo di superamento del moderno, passa da forme estetizzanti o linguisticamente prometeiche e fabrili[10] – una sorta di conformismo fatto di neologismi[11] – ormai pienamente coinvolte in un più largo processo di esteriorizzazione e superficializzazione degli alfabeti di pensiero.

L'altro comune denominatore, di cui già si diceva, pertiene al portato anti-dialettico di questo superficialismo qualunquista. Purché ci si intenda: l'assalto alla dialettica – che è stato, con una furia disintegrante[12], il cavallo di battaglia delle filosofie decostruzioniste e post-strutturaliste – si presenta nella superficializzazione postmoderna come dato acquisito o come certificazione unilaterale del carattere vetusto e antiquato (appunto, superato) della dialettica e dei suoi metodi di indagine e analisi; ma i modi con cui tale assalto è condotto sono

10 Ci si può agevolmente riferire, in senso critico, all'idea di filosofia come macchina produttrice e creatrice di concetti che emerge da G. Deleuze e F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, Einaudi, Torino 2002.

11 Sul punto è assai efficace É. Roudinesco, *Soi-même comme un roi. Essai sur les dérives identitaires*, Éditions du Seuil, Paris 2021; tr. it. di G. Abbadessa, *Sé come un re. Saggio sulle derive identitarie*, Mimesis, Milano-Udine 2025.

12 P. Dews, *Logics of Disintegration. Post-Structuralist Thought and the Claims of Critical Theory*, Verso, London & New York 1987.

interiormente governati da un'attitudine conflittuale e oppositiva che giace al fondo, intimamente legata, come diremo a breve, alle manovre egemoniche del modo di produzione imperante. Costantemente rimossa, l'aggressività autoritaria della superficie si misura proprio sulla capacità di porre il presente come dato di fatto, come un "posto" senza "presupposti", come una conseguenza senza premesse. Dietro il raggiungimento di una realtà monodimensionale, e dunque a-dialettica, si agita un lavoro invisibile fatto di mediazioni e di processi che, proprio perché capace di fantasmatizzare se stesso, dissimulandosi nei suoi esiti si candida a essere molto più dialettico della filosofia dialettica che vorrebbe o dovrebbe scardinarlo e rovesciarlo. Opportunamente, seguendo il modello ermeneutico di Adorno e Horkheimer[13] (non a caso considerato da molti obsoleto), si potrebbe infatti dire che la superficializzazione dei nessi di pensiero altro non è che una forma di razionalità procedurale, perché non alimenta soltanto la dissoluzione o la scomparsa di tali nessi, ma ne promuove la conversione appunto in "procedure", cioè in una loro versione concettualmente sterilizzata e politicamente servile.

Il paradigma marxiano dell'astrazione, interpretato anzitutto dagli sforzi filosofici di Roberto Finelli[14], consente di attribuire una responsabilità soggettiva alla superficializzazione e alle sue conseguenze autoritarie e procedurali. Oltre la logica della contraddizione – che, come visto, sembra essere assimilata e neutralizzata nel processo esteriorizzante e estetizzante di alleggerimento del pensiero –, quella dell'astrazione è in grado di cogliere nel capitale, quale soggetto astratto e non antropomorfo volto alla mera accumulazione quantitativa

13 M. Horkheimer e Th.W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Social Studies Ass., New York 1944; tr. it. di R. Solmi, *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino 1997[4].

14 Si vedano almeno R. Finelli, *Astrazione e dialettica dal romanticismo al capitalismo (Saggio su Marx)*, Bulzoni, Roma 1987; Id., *Un parricidio mancato. Hegel e il giovane Marx*, Bollati Boringhieri, Torino 2004; e Id., *Un parricidio compiuto. Il confronto finale di Marx con Hegel*, Jaca Book, Milano 2014.

di ricchezza, un vettore di produzione di realtà e di soggettività (altri direbbero di "forme di vita"[15]) che lavora alla sua universalizzazione per mezzo di due sostanziali operazioni: 1) uno svuotamento del *concreto* da parte dell'*astratto*, condotto non tramite coercizione ma attraverso una penetrazione di quest'ultimo entro tutti i pori della realtà, a cui corrisponde 2) una compensativa sovradeterminazione del concreto entro la sola superficie epidermica e apparente della contingenza. La logica dell'astrazione reale – di un astratto che, svuotando il concreto, produce una realtà seconda, tutta astratta nella misura in cui ha represso e obliato la sua materialità concreta – è "dunque quella di un principio fantasmatico di realtà che, proprio perché immateriale e astratto, mett[e] in campo il suo operare attraverso la *dissimulazione* di una parvenza di superficie" e che "costruisce pertanto la realtà di una costruzione sociale articolata, non secondo opposizioni e contraddizioni, bensì secondo un nesso di *essenza* e *apparenza*, per il quale un'interiorità sociale fatta di accumulazione e concentrazione di ricchezza appare invece come il libero gioco, sul mercato, di azioni e libere scelte individuali"[16].

Estetizzando e superficializzando linguisticamente i concetti, la nuova razionalità procedurale si presenta, nel suo lato manifesto, come fonte liberale di molteplicità teoretica, capace peraltro di ricompensare il soggetto della teoresi attribuendogli quote estetizzanti di originalità stilistica e autoriale, e, nella sua dimensione latente, come costrizione conformistica che omologa alla produzione incessante di nuovi feticci concettuali. Se Finelli ha affermato che l'astrazione capitalistica rappresenta l'inconscio sociale del nostro tempo[17], cioè il motore invisibile delle nostre scelte e delle nostre relazioni collettive, si può aggiungere che il superficialismo procedurale,

15 Vedi, ad esempio, R. Jaeggi, *Forme di vita e capitalismo*, a cura di M. Solinas, Rosenberg & Sellier, Torino 2016.

16 R. Finelli, *Per un nuovo materialismo. Presupposti antropologici ed etico-politici*, Rosenberg & Sellier, Roma 2018, pp. 178-179.

17 Id., *Il* Capitale *di Marx come "inconscio sociale"*, in "Altraparola", n. 3, maggio 2020, pp. 9-16.

con le sue pratiche concettuali esteriorizzate, costituisca l'inconscio filosofico che sorregge, sul piano culturale, la narrazione capitalista. Trattandosi di una razionalità introiettata e assimilata, essa penetra, o si rende particolarmente efficace, anche e soprattutto entro quei modelli di pensiero che ambirebbero a essere riconosciuti come contrastivi o oppositivi, salvo condividere, nei nessi categoriali più profondi, la medesima tendenza esteriorizzante ed estetizzante, che ben si coglie nella ricerca di un presunto "fuori", sollecitato più per via mitica o poetica che per via politica, chiamato a rappresentare, quale già data e presupposta soggettività eccedente o rivoluzionaria, una sorgiva e improvvisa panacea (dalle "moltitudini" di Negri al mito post-operaista del *general intellect*, sino alla "pura vita" o a supposte potenze della Negazione)[18].

Insomma, è nel supposto luogo del "profondo", rappresentato del pensiero, che viene a collocarsi, al suo massimo grado, un'esperienza di reificazione linguistica ed esteriorizzazione concettuale che riscrive completamente l'usuale dialettica tra "dentro" e "fuori", assorbendo il primo nel secondo e assolutizzando quest'ultimo come definitiva dimensione del pensare e dell'agire. L'omologazione al molteplice che ne consegue non può che passare dalla distruzione della mediazione o dall'oblio di qualsivoglia tensione dialettica.

Pertanto, l'egemonia del "fuori" o il dominio dell'esteriore, colti come processi di dominazione il cui fine è assolutistico e universalistico, promettono, per mezzo delle agenzie di estetizzazione diffusa[19] che influenzano la vita quotidiana, un'apertura di senso che in realtà, proprio perché restrittiva, *chiude* e *reclude* la realtà sociale dentro una totalità autoritariamente repressiva. All'egemonia del "fuori" corrisponde, insomma, una totalizzazione del "dentro". E ciò si verifica non per paradosso, ma per astuzia dialettica – dal momento

18 Per un approfondimento a tal riguardo, si veda R. Finelli e M. Gatto, *Il dominio dell'esteriore. Filosofia e critica della catastrofe*, Rogas, Roma 2024, in part. pp. 57-105.

19 Desumo l'espressione da R. Genovese, *L'inesistenza di Dio e l'utopia*, Quodlibet, Macerata 2023, p. 22.

che la superficializzazione, lungi dal rappresentare un'euforica parentesi estetizzante, riscrive il rapporto duale o verticale tra "internità" ed "esternità", tra "dentro" e "fuori", e lo converte, rifunzionalizzandolo, in un ingannevole monismo (orizzontale, immanente, "presentista").

Questo processo di conversione e rifunzionalizzazione, intimamente violento, non è nuovo, perché coincide, nella sua tecnica di manipolazione, con il pervertimento della *ratio* illuministica in razionalità strumentale studiato da Adorno e Horkheimer. Solo che tale riscrittura regressiva del "dentro" – cioè del "concreto" di memoria hegeliana – si coglie oggi nei termini di un suo assorbimento per mezzo dell'astratto (che produce una vera e propria smaterializzazione) e di un suo ricollocamento nel "fuori" della superficie, fonte di apparente libertà e sede di sostanziale prigionia. E questa cattura nel "fuori" stringe la realtà sociale, avvolta nel seducente gaudio dell'estetizzazione, in una maglia di nuove e insidiose trappole procedurali, spesso di natura identitaria[20], il cui compito principale è quello di separare, slegare, disarticolare e disintermediare, dietro lauta ricompensa (una supposta nuova autonomia, ad esempio), gli elementi primari della vita sociale o di collocarli, per artefatta ricomposizione, nell'emisfero omologante dell'"uguaglianza repressiva"[21].

È in tal senso che il pensiero, reificandosi ancora una volta "in un processo automatico che si svolge per conto proprio"[22], produce il mito linguistico di se stesso e infligge al "concreto", alla materialità dei rapporti sociali, quel che la *ratio* calcolante di un illuminismo non più autocritico infliggeva alla natura: la sua riconversione nullificante in strumento di sopraffazione. Come ha scritto Horkheimer in un testo degli stessi anni, "Nel fascismo moderno, la razionalità ha toccato un punto in cui non si contenta più di reprimere semplicemente la natura; la razionalità adesso sfrutta la natura, incorporando nel proprio

20 Sul punto vedi ancora É. Roudinesco, *Sé come un re*, cit.

21 M. Horkheimer e Th.W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, cit., p. 21.

22 Ivi, p. 33.

sistema gli istinti ribelli latenti nell'inconscio"[23]. Vale a dire che la natura è, a un tempo, manipolata e agente della manipolazione.

Nulla vieta di scorgere la stessa dinamica nel processo di superficializzazione che abbiamo descritto: divenuto superficie, il concreto sparisce nella manipolazione a cui è stato sottoposto e si fa nello stesso tempo agente della superficializzazione. Se Horkheimer e Adorno avevano buon gioco a mostrare, a quell'altezza storica, come il dominio della natura potesse convertirsi in una naturalizzazione del dominio, noi oggi abbiamo qualche possibilità di studiare in che modo la repressione del concreto attuata dalle istanze di esteriorizzazione dia come esito l'impossibilità di scindere il concreto stesso dalla superficie (ossia, dall'astratto) o l'approdo all'idea che la superficie (ancora, l'astratto) sia *già* o *in ultima istanza* il concreto.

La dialettica "fuori"/"dentro" poc'anzi evocata permette inoltre di comprendere che l'effetto della riconversione linguistico-estetizzante del concreto consiste nell'allestimento di una nuova cultura della separazione e dell'autonomia, della differenziazione normativa e della distinzione esclusivistica, regolata da istanze procedurali e automatiche. Sul piano soggettivo, la logica dell'esposizione permanente – che altrove ho chiamato logica dell'Io-esposto[24] – produce una sorta di liberalismo neo-identitario fondato sul riconoscimento performativo e linguistico. Non a caso le *culture wars* e le *identity politics* si incontrano sul terreno ideologico dell'astrazione capitalistica[25]. Sul piano oggettivo, la distruzione della lotta di classe e l'oblio di qualsivoglia battaglia per una comprensione totalizzante e dialettica dei

23 M. Horkheimer, *Eclipse of Reason*, Oxford University Press, New York 1947; tr. it. di E. Vaccari Spagnol, *Eclissi della ragione. Critica della ragione strumentale*, Einaudi, Torino 2000², p. 107.

24 Mi si permetta di rinviare al mio recente *L'egemonia della superficie*, cit.

25 Sul punto è imprescindibile la lettura di M. Cangiano, *Guerre culturali e neoliberismo*, Nottetempo, Milano 2024.

processi storico-materiali causano quella deriva anti-interpretativa – del resto, auspicata dalla filosofie decostruzioniste e post-strutturalistiche già sul finire del secolo scorso – che rende difficile o, come si diceva, *demodé* la verifica, l'interrogazione critica e l'edificazione propositiva di nessi, relazioni e ipotesi oppositive.

Periodizzare e storicizzare questi aspetti significa, pertanto, unire ciò che le pulsioni antidialettiche del pensiero più recente (dettate, come si è visto, dalla regìa del sistema capitalistico e dai suoi apparati culturali) rischiano di dividere, e dunque studiare le mediazioni che intercorrono tra il modo di produzione economico e le ideologie autonomistico-separative sostenute dallo svuotamento del concreto da parte dell'astratto, anzitutto per cogliere le ragioni di quel che appare come un *nuovo idealismo procedurale e automatizzato*.

Insomma, un pensiero dialettico e materialista all'altezza dei tempi avrebbe oggi il compito di mostrare che lo spazio superficiale e alienato entro cui i soggetti si muovono è l'esito di un processo di erosione del concreto capace di rappresentarsi non più come conflittuale e repressivo, bensì come garante di remunerazioni e ricompense identitarie, di supposti accumuli di libertà. Per dire che, dietro la superficie allestita dall'astratto, a scomparire, con un trucco, è il vecchio dualismo che teneva in contatto dialettico la struttura e la sovrastruttura. L'incontro tra le due dimensioni della fortunata metafora edilizia è reso evanescente dalla sua "riscrittura" lungo il piano orizzontale della superficie, che stritola il dualismo imponendo, come già si diceva, un monismo fondato sull'obbedienza a una logica procedurale scambiata per libertà.

È per i motivi appena esposti che un'ipotesi plausibile di periodizzazione vedrebbe nel momento attuale – che chiamiamo "postmoderno avanzato" – la compresenza dialettica (che epidermicamente si presenta come paradosso naturalizzato) dell'*iper-* e del *post-*: vale a dire, di un'istanza "ipermoderna", da intendersi quale valorizzazione aggressiva della signoria capitalistica, i cui tratti di durezza si ri-

velano nel ricorso alla guerra e allo sterminio come strumenti di dominazione geopolitica; e di un'istanza "postmoderna", per cui i medesimi conflitti appena indicati si rappresentano sotto la forma di un simulacro lontano e irraggiungibile o come determinati dal volere di un "tabernacolo inaccessibile", di un dio "accucciato e satollo", di una macro-soggettività regolativa che non si vede, a cui pagare dazio – per usare i termini posti in esergo con cui Zola, nel magistrale *Germinal*, indicava la realtà astratta del capitale già nella piena modernità[26] –, e restano appunto solo rappresentazioni, immagini che si perdono, tra le altre, nell'esperienza compiutamente estetizzata e superficiale della vita quotidiana.

L'attuale "blocco storico", per usare una categoria di Gramsci[27], descrive pertanto una simultaneità: l'avanzamento della sopraffazione capitalistica – vale a dire la perdurante accumulazione di ricchezza a scapito del lavoro altrui – *coincide* con l'egemonia culturalistica della superficie e con l'estenuazione di moduli estetizzanti persino logori. E l'onnipotenza del mercato *coincide* con la miseria culturale e la mediocrità politica. Ma le coincidenze sono il frutto di una serie innumerevole di mediazioni. Quest'ultime restano l'oggetto di una possibile teoresi materialistica, anche perché aprono il blocco storico a una contraddizione che potenzialmente mette in crisi il monismo del capitale (e le sue pretese di naturalizzazione).

Tuttavia, l'attuale fase mostra una sua specificità, per quanto transeunte e provvisoria. Essa consiste in un rafforzamento della sovrapposizione confusiva di struttura e sovrastruttura che rende problematico l'utilizzo di formule diagnostiche di derivazione dialettica (come quella, a cui lo scrivente ha fatto spesso ricorso, di "sovrastrutturalizzazione della struttura"). Vale a dire che l'universalizzazione del vettore capita-

26 É. Zola, *Germinal* [1885], in *Romanzi*, a cura di P. Pellini, Mondadori, Milano 2015, vol. 3, p. 55.

27 Vedi la sua occorrenza in A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, a cura di V. Gerratana, Einaudi, Torino 1975, vol. 2, p. 869 (Q. 7, § 21) e p. 1237 (Q. 10, § 13).

listico – una totalizzazione costante che mira a imporsi come totalità già totalizzata, offrendo l'illusione di un dominio assolutamente pervasivo –, dissimulandosi entro tutti i pori della realtà individuale e sociale, *rompe* la possibilità delle articolazioni dualistiche e istituisce un piano di oggettività immanente e immediata che non conosce né precondizioni né condizionamenti. E questa tensione demolitiva appare, nel mondo delle superfici, come acquisizione di registri euforicamente de-ideologizzati e individualizzati, laddove, in profondità, agisce con un indirizzo politico di destoricizzazione e di impoverimento simbolico dell'esperienza umana.

L'esteriorizzazione dei nessi ha, insomma, l'obiettivo di sterilizzare qualsivoglia riflessività interna al processo, anzitutto perché svuota i nessi medesimi di qualità dialettica, e poi perché, sovrapponendo le differenze e, di fatto, de-differenziandole[28], non permette forme di distanza critica. L'auspicata riflessività del moderno[29], ammesso sia mai giunta, risulterebbe irrealizzabile nel postmoderno procedurale ed esteriorizzato che abbiamo provato a descrivere. Peraltro, il *mélange* monologico di struttura e sovrastruttura – monologico perché rifunzionalizza sulla superficie orizzontale e presentista i "vecchi" nessi duali del moderno – passivizza opzioni teoriche ancora molto battute e discusse come l'etica della razionalità comunicativa di Habermas e la microfisica del potere di Foucault, svelandone (più nel secondo caso che nel primo, a onore del vero)

28 S. Lash, *The Sociology of Postmodernism*, Routledge, London 1990; tr. it. di P. Costa, *Modernismo e postmodernismo. I mutamenti culturali delle società complesse*, Armando, Roma 2000, p. 203 e sgg.

29 Cfr. in particolare le posizioni di Beck e Giddens in U. Beck, A. Giddens e S. Lash, *Reflexive Modernization*, Polity Press, London 1994; tr. it. di L. Pelaschiar, J. Galubović e L. Papo, *Modernizzazione riflessiva. Politica, tradizione ed estetica nell'ordine sociale della modernità*, Asterios, Trieste 1999. Vedi inoltre A. Ferrara, *Reflective Authenticity. Rethinking the Project of Modernity*, Routledge, London 1998; tr. it. dell'autore, *Autenticità riflessiva. Il progetto della modernità dopo la svolta linguistica*, Feltrinelli, Milano 1999; e R. Genovese, *Un illuminismo autocritico. La tribù occidentale e il caos planetario*, Rosenberg & Sellier, Torino 2013.

il carattere adattivo o compromissorio[30], e impone una sfida al pensiero critico, ossia a quel pensiero che ancora ragiona attraverso concetti non esteriorizzati. La sfida è quella di sottrarsi al disorientamento e al caos amministrato, e di non cedere ulteriormente di fronte all'inevitabile momento di identità col proprio tempo; ma anche di sostituire la "*familiarizzazione del mondo*"[31] istruita dalle nuove forme di razionalità estetizzata e procedurale con una pratica militante della distanza e con una verifica costante del grado di compromissione che la critica presuppone in rapporto al suo oggetto.

Pertanto, se siamo disposti a verificare l'ipotesi di un assottigliamento dello iato tra ipermodernità e postmodernità, una potenziale periodizzazione di questo nesso non potrà che implicare l'eventualità che dal soppresso dualismo fuoriesca una qualche sintesi parimenti contraddittoria. Il primo quarto di secolo mostra che tale sintesi può assumere, con facilità, le sembianze della catastrofe – una catastrofe colta nelle varie dimensioni dell'agire (dal mentale al sociale)[32] e, sul piano filosofico e critico[33], nella svalutazione di un'ermeneutica capace di dialogo e di conflitto, o di fatica del concetto, o appunto in grado di difendersi da una sua reificazione linguistica. È in una certa misura evidente che siamo nel secondo tempo del postmoderno o, come abbiamo detto, nella sua estenuazione (che è anche un pericoloso avanzamento delle sue istanze più

30 Richiederebbe, al contrario, un nuovo sforzo materialistico capace di coniugare le acquisizioni del marxismo dell'astrazione con una riflessione sugli esiti più politici della teoria critica di matrice francofortese. Per un quadro più ampio della posta in gioco e delle posizioni in campo, vedi G. Fazio, *Ritorno a Francoforte. Le avventure della nuova teoria critica*, Castelvecchi, Roma 2020.

31 L'espressione è tolta da G. Anders, *De Antiquiertheit des Menschen*, I: *Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*, Verlag C.H. Beck, München 1956 e 1980; tr. it. di L. Dallapiccola, *L'uomo è antiquato*. I: *Considerazioni sull'anima nell'epoca della seconda rivoluzione industriale*, Bollati Boringhieri, Torino 2007[3], p. 113.

32 Cfr. R. Finelli e M. Gatto, *Il dominio dell'esteriore*, cit.

33 Vedi. R. Luperini, *Il dialogo e il conflitto. Per un'ermeneutica materialistica*, Laterza, Roma-Bari 1999.

alienanti). Il vecchio motto marxiano della Storia che si presenta dapprima in forma di tragedia e poi in forma di farsa si ribalta: all'euforia del "primo" postmoderno e dei suoi innumerevoli "finismi" (da Fukuyama in poi), fatti di leggerezza e debolismo, si passa, tra un secolo e l'altro, alla durezza manipolativa (perché superficiale) del "secondo", i cui conflitti e le cui tragedie sono assorbite nell'immediatezza della comunicazione, nell'eldorado dell'"infosfera"[34], nella promessa di felicità dei nuovi paradisi artificiali.

Da questo punto di vista il postmoderno avanzato 1) realizza, nella concretezza impalpabile dell'astrazione che svuota la materialità, l'utopia decostruzionista di un mondo che si perde nell'inconcludenza del linguaggio e di un'esperienza conoscitiva che si riassume in una sequela illimitata di mis-interpretazioni; 2) costringe il pensiero all'ossessivo utilizzo del paradosso e della sineciosi (per usare un termine dell'antica retorica caro a Franco Fortini)[35], ossia all'esercizio di una contraddizione che non riesce mai a essere tale, che si avvita su se stessa perché generata da antitesi indebolite che non producono urto, ma scelgono la strada della placida coesistenza.

Quel che sembrerebbe soltanto un prolungamento del *ludus* favorito dall'entusiastica fine delle grandi narrazioni si rivela, nei nostri tempi di guerra, come la concretizzazione di una violenza autoritaria che il "primo" postmoderno reprimeva. Come avverte David Harvey, probabilmente sulla scia di Raymond Williams[36], "le vere rivoluzioni della sensibilità si verificano quando le idee che sono latenti o represse in un

34 Per una critica del concetto di "infosfera", cfr. R. Finelli, *Filosofia e tecnologia. Una via di uscita dalla mente digitale*, Rosenberg & Sellier, Torino 2022, in part. pp. 15-50.

35 F. Fortini, *Attraverso Pasolini* [1993], a cura di B. De Luca e V. Celotto, Quodlibet, Macerata 2022, p. 37.

36 Vale a dire l'individuazione di elementi "dominanti", "residuali" ed "emergenti" nella dialettica della totalità sociale e nell'avvicendamento delle ideologie in campo: cfr. R. Williams, *Marxism and Literature*, Oxford University Press, Oxford 1977; tr. it. di M. Stetrema, *Marxismo e letteratura*, Laterza, Roma-Bari 1979, pp. 160-168.

certo periodo divengono esplicite e dominanti in un altro periodo"[37]. Ad esempio, dominante o, potremmo dire (se non fosse una parola-chiave del superficialismo), persino "trasparente" è la conversione, perlomeno sul fronte occidentale, delle democrazie liberali in potenziali autocrazie: il liberalismo, che, nel suo incontro con il neoliberismo economico, era stata la soggiacente filosofia politica del postmodernismo, diventa oggi il riferimento astratto di un individualismo iperprotezionista – a suo modo, una nuova "sensibilità" o una "struttura del sentire"[38] egoistica – che gradisce l'abbraccio tra *élites* tecnocratiche e nuovi sciamani carismatici, a evidente danno delle classi popolari subalterne. Le quali, a loro volta, risultano maggiormente esposte ai rischi di conformismo e populismo che la narrazione "irresponsabile"[39] del capitalismo tecno-liberista impone.

A tal proposito, la dimensione estetica si ripresenta con nuove questioni e nuovi problemi. Nel postmoderno di prima fattura, le pratiche artistiche fungevano da volano per la rappresentazione egemonica di una spazialità liberata dalle fratture invalidanti del modernismo e dunque, per certi aspetti, de-funzionalizzata, propriamente artistica. Oltre che dal peso ingombrante dell'austerità culturale di Mann, Proust, Joyce o dell'ultimo Mahler, della Seconda scuola di Vienna, o dell'espressionismo nelle arti figurative, il postmoderno delle origini si svincolava dalla relazione tra estetica e critica[40], annullando il significato della negazione (al limite, suggerita o relegata al rango di tema) e soprattutto riscrivendo l'ordine

37 D. Harvey, *The Condition of Postmodernity*, Blackwell, Oxford 1990; tr. it. di M. Viezzi, *La crisi della modernità. Riflessioni sulle origini del presente*, Il Saggiatore, Milano 1993, p. 63.

38 R. Williams, *Marxismo e letteratura*, cit., p. 174.

39 Utilizzo non a caso questo aggettivo, in riferimento al recente studio di J. Chapoutot, *Les irresponsables. Qui a porté Hitler au pouvoir?*, Gallimard, Paris 2025; tr. it. di C. Delorenzo, *Gli irresponsabili. Chi ha portato Hitler al potere?*, Einaudi, Torino 2025.

40 Vedi le recenti riflessioni di L.V. Distaso, *Marcuse, Adorno. Percorsi fra estetica e politica*, Carocci, Roma 2024, in part. pp. 165-166.

dei rapporti gerarchici tra alto e basso (con un travisamento tutto capitalistico dell'emancipazione riservata alla cultura popolare, assimilata dall'industria culturale e riconvertita in spettacolo). Nel postmoderno adulto, assistiamo, in un'inedita compresenza, sia a un'estenuazione della gestualità e della leggerezza (ormai, per così dire, canoniche, anche perché capaci di tradursi in attitudini esistenziali), sia a potenziali ritorni alle estetiche moderniste (non meno in grado di aderire a una qualche estetizzazione della vita quotidiana), nei termini dunque di una doppiezza che dobbiamo sforzarci di leggere sempre alla luce della simultaneità di postmodernità e ipermodernità di cui si diceva.

Questo carattere anfibologico o equivoco della condizione artistica riscrive ancora una volta il nesso tra la rappresentazione estetica e il suo potenziale critico (o tra arte e politica, se si vuole), perlomeno restituendoci – sintomo di una larvale lacuna egemonica – un possibile dualismo: da un lato, un'arte conformista, il cui legame col processo di esteriorizzazione capitalistica si fa più o meno evidente; dall'altro, un'arte rischiosamente manieristica, che conserva caratteri di problematicità nel rapportarsi criticamente allo stato delle cose, ma che nello stesso tempo, specie quando postula ritorni al realismo o al tragico, non riesce a tradurre il proprio contenuto di verità oltre la soglia stabilita dalla superficie spettacolare dell'estetizzazione diffusa. Si tratta chiaramente di una semplificazione, la cui utilità è però quella di rilanciare lo studio delle mediazioni che intercorrono tra i poli estetici indicati, per formulare nuove opposizioni e nuove contraddizioni. Al netto della costante domanda che dovrebbe abitare le riflessioni volte a difendere un programma di estetica dialettica: quale discrimine pone il dominio dell'esteriore tra arte ed estetizzazione?

La dialettica tra reificazione e utopia, che Jameson vede come un'insopprimibile esigenza politica anche della cultura di massa[41], è messa a dura prova da una condizione storica in

41 Vedi F. Jameson, *Reification and Utopia in Mass Culture*, in "Social Text", 1, 1979, pp. 130-148; tr. it. di D. Turco, *Reificazione e utopia*

cui i dualismi dialettici sono convertiti in procedure esteriorizzate e standardizzate. In altri termini, se la politicità di un'opera d'arte consiste in un certo rapporto col "fuori", con la dimensione extraestetica che giocoforza le inerisce e che, come ci ha spiegato Jameson, costituisce il suo inconscio politico, a quali trasformazioni conoscitive siamo di fronte nel momento in cui il "fuori", cioè l'esteriore, diviene l'unico luogo del concetto e del senso? E quale mutazione incontra l'inconscio politico, in una condizione di ostensione permanente del represso, del nascosto, dell'inespresso? La superficializzazione offre un'immediata contropartita alla faticosa discesa del concetto verso il "contenuto di verità" (per evocare un celebre luogo benjaminiano)[42], perché essa già reifica totalmente l'opera, già la trasfonde in una sorta di contenitore utopico pronto per l'uso; e in tal senso distrugge sia la reificazione (perché la realizza compiutamente: nel senso che il capitale non solo genera l'arte, ma la ingloba senza possibilità di scampo), lasciando il materialista senza punti di riferimento, sia l'utopia (perché, ancora una volta, la presenta a portata di mano, come promessa di felicità immediata, che non ha bisogno di sforzi, di elaborazioni, di tensioni).

Periodizzare dovrebbe, insomma, condurci a domande-tipo come quelle appena elencate, e a tenere assieme – cioè a "totalizzare" – critica, politica, estetica e quel che la ragione strumentale e procedurale, celebrando la distinzione, costantemente disarticola e destoricizza. Le risposte, di fronte al crollo delle illusioni garantite dal "primo postmoderno"[43],

nella cultura di massa [1979], in Id., *Firme del visibile. Hitchcock, Kubrick, Antonioni*, a cura di G. Pedullà, Donzelli, Roma 2003, pp. 11-42.

42 W. Benjamin, *Goethes Wahlverwandtschaften* [1922], in Id. *Gesammelte Schriften*, herausgegeben von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1974, p. 123, b. I-1; tr. it. di R. Solmi, *Opere complete*, vol. I: *Scritti 1906-1922*, a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2008, p. 523.

43 Ben delineate da T. Eagleton, *The Illusions of Postmodernism*, Blackwell, Oxford 1996; tr. it. di F. Salvatorelli, *Le illusioni del postmodernismo*, Editori Riuniti, Roma 1998.

non possono che essere dialetticamente provvisorie, ma hanno l'obbligo di tentare strade, costruire percorsi di senso, stabilire ipotesi. Se l'astrazione reale come vettore di costituzione della realtà e dei legami sociali incontra le forme più agguerrite di razionalità strumentale e procedurale – come accade nell'esperienza, già in fase di diffusione pubblica, dei sistemi di intelligenza artificiale –, la posta in gioco di un pensiero dialettico non può che tradursi in un'osservanza più rigida del motto jamesoniano con cui abbiamo aperto, a cui tuttavia occorre aggiungere l'avvertenza di una più acuta e politica autoverifica delle condizioni di dispiegamento di un nuovo, possibile materialismo.

Culturalismo vs. lettura sintomatica

Post-ideologia e soggettivazione della storia

di Mimmo Cangiano[*]

Abstract

The article analyses the displacement of Marxist symptomatic reading by contemporary culturalist approaches that prioritize ethical and identity-based critiques. Drawing on experiences in U.S. academia, it argues that Cultural Studies–shaped by the so-called French Theory–have detached cultural critique from its material-economic determinations, replacing structural analysis with the moral evaluation of texts and subjects. This "ethical turn" fosters a privatization of political agency, wherein self-care, identity performance, and micro-politics function as compensatory forms of resistance within an increasingly immutable public sphere. The result is a mode of culturalism that, while presenting itself as emancipatory, reproduces key logics of neoliberalism: individualization, self-commodification, and the dematerialization of ideology. The essay contends that such ethical-cultural politics ultimately mirror rather than challenge the structural dynamics of contemporary capitalism.

Keywords: Culturalism; Symptomatic reading; Ethical Turn; Neoliberal Subjectivity; Identity Politics

I.

Durante il mio PhD negli Stati Uniti, mentre smettevo di insegnare lingua e cominciavo a insegnare *testi*, cercai di abituar-

* Università Ca' Foscari di Venezia, domenico.cangiano@unive.it

Dimensione estetica, n. 1, 2026 • Mimesis Edizioni • ISBN: 9791222331928 • mimesisjournals.com/ojs/index.php/dimensione-estetica • DOI: 10.7413/dim-est-0007
© 2026 – The Author(s). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (CC-BY-4.0).

mi all'idea che noi, docenti e studenti, si fosse fondamentalmente là per rilevare cosa non andasse negli scritti del passato e del presente. Lasciai pian piano andare quell'attitudine europea che, muovendosi nella paura del "vecchio padre", considera il sapere un magazzino tematico comunque da rispettare, e mi misi di buona lena anch'io a smascherare quel veicolo teso a reiterare i rapporti di potere che sono i testi stessi. Non che fossi proprio convinto che la battaglia dai corridoi universitari avrebbe cambiato il mondo, ma se la scelta era fra il "war on white culture!" di Leonard Jeffries e lo "Shakespeare or nothing!" di Harold Bloom, be', io ero col primo. Come del resto aveva scritto il guru dei *Cultural Studies* Tony Bennett, noi condividevamo l'impegno a esaminare la produzione culturale nel suo essere connaturata alle relazioni di *potere*[1].

Però, mentre in classe sminuzzavo *Capitan Tempesta* di Salgari, mostrando agli studenti la reiterazione costante delle gerarchizzazioni valoriali legate al rapporto Ovest-Est e a quello Uomo-Donna, mi capitò di notare che la propensione alla demistificazione (alla *deconstruction*, come loro dicevano) riguardava sia i miei studenti di sinistra che quelli di destra. Cambiavano certo i bersagli da smascherare – se gli studenti di sinistra miravano ai rapporti di potere, quelli di destra erano più portati a fissarsi su errori logico-fattuali –, ma la considerazione del testo come *strumento*, come mezzo finalizzato a essere utile o inutile (*flawed*, difettoso, la parola che sentivo più spesso), era invariata. Ventenni che non avevano conosciuto altro che il realismo capitalista non riuscivano a distaccarsi da un rapporto strumentale e mercificato con la cultura: dietro la decostruzione dominava sempre la domanda "a che serve questo testo?" o, meglio, "a che *mi* serve questo testo?".

La versione nordamericana dei *Cultural Studies*, avatar esecutivo della *French Theory*[2], è, a sinistra, la risposta corrente a

1 Cfr. T. Bennett, *Putting Policy into Cultural Studies*, in L. Grossberg, C. Nelson, P.A. Treichler (ed. by), *Cultural Studies*, Routledge, New York 1992, pp. 23-37.

2 Cfr. F. Cusset, *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Co. all'assalto dell'America* (2003), trad. it. di F. Polidori, il Saggiatore, Milano 2012.

questo bisogno di un'utilità e di una spendibilità immediata delle *Humanities*. Dove la *Theory* va a identificare il *potere*, a livello epistemologico, nelle movenze definitorie dell'oggettività, dell'universalismo, della razionalità ecc., gli *Studies* assumono un doppio compito operativo: da un lato, portare a coscienza le posizioni non-normate ("particolari", multiculturali ecc.), dall'altro, rivelare il modo in cui il *potere* si è espresso attraverso fenomeni e "discorsi" culturali, a cominciare naturalmente dalle manifestazioni di razzismo, sessismo e classismo.

Si tratta cioè di andare a rimarcare la complicità fra oggettivazione-dominio e le prospettive maschili, occidentali, abiliste, speciste ecc., vale a dire il modo in cui la cultura ha veicolato le norme che producono e rafforzano le relazioni di potere, cioè le gerarchie sociali, esistenti. In breve: "Un processo educativo di liberazione [...] che sfidi l'imperialismo occidentale e l'eurocentrismo, insieme alle loro pretese di oggettività e universalismo"[3].

I bersagli primari, fra i molti, sono ogni forma di omogeneizzante astrazione e di categorizzazione, in quanto espressioni ideologiche del reiterarsi dei meccanismi definitori – essenzialistici – connaturati al potere. Questo è infatti, a sua volta, congenito alle manifestazioni del maschile-occidentale, dal momento che l'ordine simbolico del suo universalismo – lo stesso che ritroviamo per esempio nel canone letterario – è inerente al dominio esercitato sull'intero globo da patriarcato e *whiteness*. La medesima nozione di identità viene rivelata come costruzione sociale a fini di supremazia, e può essere *salvata* solo se certificata come identità subalterna, vale a dire come identità che, esistente esclusivamente in quanto conferma delle identità dominanti, si trova in una migliore posizione epistemologica, quella fluida del "margine", per comprendere la natura artefatta di ogni identità, cioè per farsi concrezione del fluido e del molteplice stesso[4].

3 E. Hu-DeHart, *The History, Development, and Future of Ethnic Studies*, in *The Phi Delta Kappan*, 75, 1, 1993, pp. 52-53.

4 Cfr. R. Braidotti, *Trasposizioni. Sull'etica nomade* (2006), Sossella, Roma 2008, p. 211: "il femminile come progetto, come movimento di destabilizzazione dell'identità e quindi del divenire".

Ciò conduce a un fondamentale differenza fra marxismo e *Studies* nella lettura dei testi stessi. Per il marxismo, infatti, essendo espressioni sintomatiche del funzionamento della struttura economica, tutti i testi (progressivi o reazionari che fossero) erano inevitabilmente estranei alla necessità di quella lettura su base etica (bene e male) che oggi va sotto il nome destrorso di *cancel culture* – tanto che Fredric Jameson ha potuto direttamente sostenere che gli *Studies* non sono una continuazione del marxismo, come molti dei loro apologeti sostengono, ma un suo diretto sostituto (un sostituto adatto a un tempo in cui la struttura economica capitalista è naturalizzata), in quanto finalizzati certamente a far emergere nuovi campi di conflitto, ma al prezzo di separarli dalla sfera che li lega a produzione e consumo[5]. Pierre Macherey parlò non a caso di "marxismo dematerializzato".

Avremo così la mancata messa in relazione dell'oppressione razziale e di genere con i processi di estrazione capitalista nel loro funzionamento corrente, la priorità assegnata alla difesa dell'identità culturale invece che all'eliminazione delle disuguaglianze. Avremo cioè tutta una serie di lotte che, mentre operano per disoccultare la presenza dei rapporti di potere all'interno della sfera simbolico-culturale, rischiano di naturalizzare la struttura economica proprio perché la presuppongono guidata esclusivamente da quelle direttive ideologiche (universalismo, oggettivazione, ecc.) che sono di matrice antitetica a quelle che dirigono la stessa lotta culturale per come intesa dalla *French Theory*.

Ma l'assenza di un'interpretazione sintomatica della cultura stessa è proprio ciò che conduce a una lettura distorta, e politicamente inefficace, del modo in cui la struttura lavora anche sul piano culturale, cioè, ancora, dei rapporti dialettici di struttura e sovrastruttura.

Si pensi in tal senso anche alle battaglie per la ricodificazione del canone artistico-letterario (uno dei campi di batta-

5 Cfr. F. Jameson, *On Cultural Studies*, in *Social Text*, 34, 1993, pp. 17-52.

glia privilegiati del *cultural turn*). La richiesta è quella di immettere nel canone una serie di prodotti di produzione 'subalterna', vale a dire connessi alla sfera della marginalità: opere di scrittrici, di scrittori non-bianchi, ecc. Giustamente, in tale movimento, il canone è interpretato quale sovrastruttura connessa a determinati domini sociali: concrezione culturale che ha il compito di veicolare come 'giusti' e 'eterni' determinati rapporti storico-materiali di forza. Il canone non esprime qui solo un'ideologia socio-culturale, ma è correttamente inteso come espressione di prassi storiche che vi sono collegate.

A questo punto però il culturalismo entra in gioco, e la critica al canone non si auto-esamina come a sua volta parte integrante di modifiche che stanno avvenendo sul piano della prassi. La richiesta di un cambiamento sovrastrutturale (di un cambiamento ideologico), infatti, pur sempre dialetticamente collegata a modifiche sul piano della struttura, non per forza è legata a un rovesciamento delle relazioni di potere, ma può anzi andare a significare una ristrutturazione ideologica del potere stesso.

Ma l'aver identificato il capitalismo/*potere* con semplicemente la sua componente monologico-universalista, porta a pensare che ogni rovesciamento ideologico di tale componente (un'apertura sul plurimo, sul molteplice, sul differente, sul relativo, ecc.) sia *altro* dal potere, invece che una sua possibile rideterminazione tanto sul piano della prassi quanto su quello dell'ideologia, e una rideterminazione che non necessariamente ne annuncia la caduta ma ne può anzi favorire la stabilizzazione.

II.

La mattina andavo di solito a prendere il mio doppio espresso in un bar che si chiamava Francesca's. Il proprietario era un berbero dell'Algeria, in America da ormai quarant'anni. Parlavamo per lo più di vacanze sul Mediterraneo. Dopo il

caffè mi sedevo nel patio esterno a fumare la prima sigaretta. Quel giorno vidi subito che il dottorando seduto un paio di tavoli più in là cominciava a infastidirsi, così mi preparai mentalmente a spegnere la cicca, scusarmi educatamente e andare via. Il ragazzo invece disse: "lo sai che potrei denunciarti alla polizia per aver fumato qui? Ci sono delle leggi". Lo guardai male, indeciso fra il mandarlo a quel paese in italiano o chiedergli, in inglese, se avesse finito il suo paper su Stato e sistema carcerario negli interpreti post-operaisti di Foucault.

Jason Tebbe li ha chiamati "Twenty-First Century Victorians"; non indossano corsetti e non si piegano a costrittivi ruoli di genere, ma seguono un rigido codice di condotta etica che è fondamentale nel loro processo (di nuovo l'auto-mercificazione) di auto-rappresentazione, cioè nel loro farsi manager di se stessi all'interno di un tessuto sociale in preda alla competizione generalizzata: stare bene per lavorare meglio, stare bene per apparire bene, ovvero per essere appetibili sul *mercato*[6]. Vita sana, classi di spinning, cibo biologico, linguaggio corretto ecc. sottendono la trasformazione di una posizione di classe in una virtù personale (che giustifica il privilegio di classe), veicolata da un posizionamento appunto etico. Lo stesso posizionamento include poi il precetto di lavorare per una sua implementazione a tutti i livelli della piramide sociale – ed ecco dunque la necessità di investire nella formazione –, col preciso corollario di mantenere fuori dalla sfera delle *élite* chi non è in grado di seguire lo stesso codice morale.

Al centro di questa postura è facile trovare il concetto di *safetyism*[7], vale a dire il principio secondo cui la nostra sicurezza (inclusa quella emotiva) è la base di una coesione sociale costruita a partire dall'idea di rispetto – è cioè la base, come detto, di quel legame comunitario che si costruisce, in realtà, a

6 J. Tebbe, *Twenty-First Century Victorians*, in *Jacobin*, 31/10/2016, https://jacobin.com/2016/10/victorian-values-fitness-organic-wealth-parenthood.

7 Cfr. G. Lukianoff, J. Haidt, *The Coddling of the American Mind: How Good Intentions and Bad Ideas are Setting Up a Generation for Failure*, Penguin Press, London 2018.

partire proprio dalla competizione. Non a caso la stessa capacità di usare i codici del *politically correct* è diventata centrale, in alcuni paesi del mondo, per accedere e/o mantenere certe posizioni lavorative. Determinati codici linguistici e comportamentali si traducono così in veri e propri strumenti di controllo inter-soggettivo, finalizzati a trasformare l'ideologia stessa in un mezzo tramite il quale il soggetto *agisce* (per dirla alla maniera di Althusser) il funzionamento della struttura.

Tale ideologia (una sorta di narcisismo identitario quale etica protestante, e *progressive*, dei tempi correnti) permette, ad esempio, di poter disprezzare su basi etiche (es. non riescono a integrarsi bene in una società multiculturale e sono dunque pericolosi per i tropi di rispetto e convivenza), una parte della classe lavoratrice, senza per questo perdere il proprio *status* di progressista (assegnando le 'colpe' di un modo vita, cioè anche di una prospettiva etica, appunto alla sfera culturale invece che a quella economica).

Il *comfort* è diventato del resto l'eroe del nostro tempo. Da quello materiale a quello emotivo, dal rispetto dei *feelings* (*disclaimer* e *trigger warning* inclusi) al tentativo di costruire comunità trasparenti (i *safe space*) devote a un preciso codice di condotta, ai seminari comportamentali che le aziende organizzano per normare il codice di comportamento dei propri dipendenti (e sono meccanismi che dalle aziende private tendono ad allargarsi ad ogni ambito lavorativo). Tutto in qualche modo pare concorrere alla creazione di uno spazio ripetitivo che escluda il rischio della variante e dell'imprevisto. Il desiderio di prescrizione, un codice di condotta soggettivo e inter-soggettivo – la cura del sé come responsabilità – che pare prendere il posto di quelle sicurezze sociali (a cominciare dal *welfare*) che vengono meno; una fiducia in ordini micro-comunitari tesi a tutelare i loro adepti; una costante richiesta, insomma, di standardizzazione.

Nel declino dei progetti di radicale trasformazione sociale che segue alla sconfitta novecentesca del movimento operaio, lo spazio dell'etica (e dunque della condotta personale, individuale, Lúkacs definiva ironicamente l'etica come "la prassi

dell'individuo isolato") è emerso come campo privilegiato per l'articolarsi di lotte (di micro-lotte) tese a fare delle contro-condotte spazi di resistenza.

Dinnanzi a uno spazio pubblico che appare non più trasformabile mediante processi di azione collettiva, la scelta etica (individuale e/o micro-comunitaria) soddisfa un bisogno di *agency* che rischia però di essere il sintomo del funzionamento dello stesso spazio pubblico, cioè della nostra impotenza dinnanzi a questo.

Non è un caso dunque che le lotte stesse (così come il nostro approcciarci ai testi) rifluiscano progressivamente verso una privatizzazione delle proprie tematiche, uno slittamento nell'orizzonte del personale (accortezza linguistica; modalità della rappresentazione, anche artistica; lavoro su di sé, ecc.), che più che con la trasformazione del personale in politico mi paiono avere qualcosa a che fare con la credenza (una delle basi ideologiche del liberalismo) che il pubblico si strutturi a partire dal privato (e dall'individuale), una credenza che però si sviluppa proprio a causa dell'avvertita immodificabilità del pubblico.

La riduzione della nostra carica emotiva verso lo spazio pubblico e il suo indirizzamento verso una valorizzazione delle priorità del privato segue cioè alla credenza (alienata) secondo cui sia comunque la nostra *agency* privata a legittimare e strutturare l'attuale funzionamento dello stesso spazio pubblico: l'individualità del cittadino come fondamento dello Stato. Da qui la strada verso l'interpretazione delle questioni private (lettura di testi letterari inclusi) come materiale istantaneamente pubblico è di fatto aperta, una strada che, largamente basata sui presupposti della sensibilizzazione e formazione morale, sospende di fatto la mediazione politica per far posto a un'immediatezza etica. Il riflusso nel privato che quest'etica implica rischia insomma di essere sintomo della base materiale nella quale questa stessa etica si è sviluppata.

Al centro di questa troviamo i due pilastri del "particolarismo militante" (la rivendicazione delle differenze che ha per corollario il rifiuto, ad esempio nelle *identity politics*, di una

rappresentanza demandata a terzi mediante un processo di mediazione) e dell'anti-monologismo (anti-essenzialismo, anti-universalismo, ecc.) per come derivato dalla *Theory*. La sua prassi tende non a caso a svilupparsi lungo i binari dell'educazione e dell'auto-educazione ("rieduca te stesso!") che sottendono quell'ipertrofia del privato, quello spostamento della 'rivoluzione' nel privato, che segue all'irrompere della società dei consumi e alla disarticolazione connessa al tracollo del vecchio capitalismo e della sua ideologia monologico-disciplinante (quella che Lacan chiamava il "Discorso del Padrone").

La focalizzazione sull'Io ("il problema sei tu!"), con tutto il suo carico di inevitabile soggettivazione identitaria, si concentra sul comportamento individuale nella tranquilla coscienza (ma è ancora la falsa coscienza del culturalismo) che questo sia la base del funzionamento dello spazio pubblico, invece che un sintomo di quel trionfo della *Western Way of Life* che fa dell'individuo la base e l'orizzonte ideologico, ormai l'unico legittimo ("la società non esiste, esistono solo gli individui", diceva Margaret Thatcher), dello stesso spazio pubblico. Rapportato sempre quest'ultimo alla propria esperienza personale, letto ogni fenomeno *esterno* nei termini della rilevanza che questo ha per l'Io ("a che mi serve questo testo?"), incatenati, di conseguenza, passato e futuro all'*hic et nunc* del presentismo, ogni elemento del sociale viene letto nei termini di una potenziale pericolosità (e/o disagio) o di un potenziale beneficio per la propria soggettività (e di conseguenza, ancora, per la propria spendibilità sul mercato). La politicizzazione del personale rischia cioè di terminare in un meccanismo di auto-mercificazione del soggetto che è anche deriva verso l'individualismo.

Dinnanzi a uno spazio sociale che appare ormai talmente complesso da essere inconoscibile e soprattutto immodificabile, lo *status* psicologico connesso ai *feelings* personali – cioè il campo delle sensazioni legate al modo in cui il pubblico-sociale funziona – si ingigantisce rispetto all'analisi delle proprie oggettive condizioni materiali. La dialettica fra pubblico

e privato viene di fatto intesa a partire dal privato medesimo: il privato diventa lo *standpoint* da cui giudicare il funzionamento del pubblico. E se ciò che conta davvero sono gli effetti dei diffusi sistemi di oppressione sulle soggettività la risposta potrà essere incentrata sulle tecniche tese ad operare su di sé: *check your privilege*, cambia interiormente, ecc.

Da qui si apre facilmente la via alle *micropolitics* e alle cosiddette "lotte molecolari", oltreché a tutto quel campo comportamentale teso a cercare forme di liberazione nelle pratiche della vita quotidiana, a cominciare naturalmente da quelle connesse al corpo, cioè alla sfera alimentare, sessuale e del *wellness*, ecc. (il proprio privato come ultima forma di resistenza, cioè di preservazione della propria autonomia): 1) costruzione di spazi e *life styles* 'liberati' dalla macchina, che persiste, dello sfruttamento e della competizione; pratiche della "vita buona", ecc., in un posizionamento che implicitamente finisce per disconoscere uno dei suoi stessi presupposti: la dipendenza dell'Io dalla macchina sociale e dalle relazioni che questa crea; 2) appelli all'essere davvero se stessi, appelli alla valorizzazione della personalità di ognuno, nella persistenza di un sistema fondato sull'alienazione, cioè, anzitutto, sulla separazione fra l'Io privato e quello pubblico (ed è chiaro che in tale prospettiva si potrà "essere se stessi" solo... nel privato, così reiterando uno dei presupposti, materiali e ideologici, fondanti il sistema stesso, e favorendo dunque il "there is no alternative"); 3) la stessa definizione dell'Io, come tale largamente interna alla meccanica individualista, tende a identificarsi, di solito attraverso la richiesta di riconoscimento, con l'azione politica, come ha notato Enzo Traverso[8]; 4) lo spazio dei *feelings* individuali conduce a un ulteriore *surplus* di soggettivazione della sfera politica; 5) l'etica stessa prende la via di un incoraggiamento della flessibilità del soggetto che suona pericolosamente affine alle strutture generali della nuova condizione lavorativa (diventa *flessibile*!); 6) emerge un'industria

8 Cfr. E. Traverso, *La tirannide dell'io. Scrivere il passato in prima persona*, Laterza, Roma-Bari 2022.

terapeutica finalizzata a riabilitare le relazioni interpersonali (ad esempio su temi quali il razzismo, il sessismo, il classismo) su base culturale (educazione) e psicologica (il pregiudizio come prodotto soggettivo), separandole dunque dall'economia politica e incentrandole in fattori di personalità (spesso classisticamente connotati); 7) le stesse tematiche connesse ai diritti civili vengono del resto interpretate come realizzazioni di istanze morali, invece che in relazione dialettica al funzionamento materiale della società come intero, cioè alle sue attuali condizioni di produzione, mercato, ecc., che intessono la rete delle relazioni sociali; 8) la capacità di modificare se stessi, di cambiare la propria mentalità ("Libera la tua mente e il resto seguirà", scriveva, sarcastico, Fanon), diventa invece la strada maestra per cambiare il sistema delle relazioni sociali, mediante la consueta sovrastima della funzione sovrastrutturale che finisce ora per invertire definitivamente i termini marxiani (cambiare la nostra coscienza per cambiare il mondo), e proprio mentre si lega a filo doppio a quel *Do it by yourself* che è uno degli assunti base di quel neoliberalismo che promuove l'idea di un'agentività isolata e concentrata appunto sulla gestione del sé; 9) più in generale, come già sappiamo, al centro delle lotte vengono posti principi di riconoscimento e integrazione che, concentrandosi sulle relazioni di potere per come si manifestano nelle soggettività, perdono progressivamente di vista l'alveo economico all'interno del quale le relazioni intersoggettive di potere si strutturano, cioè la dialettica fra materiale e *sentimentale*, fra privato e pubblico. E non è ovviamente un caso che, perso il riferimento dialettico alla sfera economica, tale movimento conduca di conseguenza a lotte sempre più interne alla sinistra stessa e sempre meno focalizzate sui 'nemici esterni'; 10) infine, se tale interpretazione morale dei rapporti inter-soggettivi diventa, come nelle *identity politics*, tutt'uno con l'identità politica del soggetto, è chiaro che la lotta politica si trasformerà nell'*ethos* dell'auto-valorizzazione del s*é,* della propria identità, secondo un procedimento a sua volta interno all'ideologia neoliberale che punta ancora a trasformare il soggetto in im-

prenditore di se stesso: la soggettività ipertrofica rischia insomma di diventare la mercificazione di noi stessi da spendere nell'agone della concorrenza.

Tutto ciò sussume, in piena sintonia con le direttive ideologiche neoliberali, l'azione politica all'interno dell'etica individuale (sono ad esempio i consigli di Robin DiAngelo su come essere meno *bianchi*).

Detto in altro modo, lo spostamento dello spazio delle lotte nella sfera etico-culturalista, corrisponde a un trasferimento della lotta stessa dal momento della produzione a quello del consumo. Se infatti l'azione contestativa è incentrata sulla modifica delle nostre attitudini (etiche, culturali, comportamentali, ecc.) rispetto al reale, ciò su cu andiamo a intervenire non è il nesso materiale (il modo di produzione) che *fonda* etica, cultura, comportamenti, ecc., ma le reazioni di consumo (come tali già mercificate) rispetto al medesimo nesso, che, in tale movimento, rischierà di essere ancora, ed è proprio ciò che accade, naturalizzato. Inoltre tale procedimento di lotta (e questo è ciò che intendo con "culturalismo") segue a un'immagine del tutto uni-dimensionale (quella monologico-universalista derivata dalla *Theory*) della prospettiva ideologica del capitale.

Una volta sempre Lukács ha scritto che quando tutte le strade per esprimersi sembrano chiuse, quando il contesto nel quale si opera non offre (come la weberiana gabbia d'acciaio) nessuno spazio per la libera azione del soggetto, quando il sistema sociale che abbiamo davanti appare come un Moloch inattaccabile e immodificabile, allora il soggetto muove verso l'unico luogo che gli appare *intatto*, non compromesso: la propria interiorità. Per Lukács è un trucco. Quell'interiorità è già assolutamente colonizzata dallo spazio esterno, ma la sua presunta autonomia garantisce al sistema sociale un doppio risultato. Da un lato, se tale spazio di *libertà* persiste, allora il sistema non apparirà così oppressivo; dall'altro il soggetto potrà sviluppare nell'isolamento della propria interiorità un sistema di valori, anche in opposizione al sistema medesimo. Cerchiamo insomma nell'intimità ciò che non ri-

usciamo più a trovare nello spazio *esterno*, ma così facendo modelliamo il pubblico a partire dall'ideologia di un privato che è però già sintomatica rispetto al modo in cui il pubblico sta operando. Crediamo di star cambiando il *pubblico* quando il *pubblico* ci ha già cambiato.

L'atomizzazione sociale, l'isolamento individualistico si tramutano così nel "particolarismo militante", dove ogni soggetto pone la propria identità, tradotta in etica, a fondamento di una lotta che per principio non può farsi generale: "devi capirmi ma non puoi capirmi".

La svolta etica presuppone insomma una soggettivazione della politica che è il corrispettivo di due delle risultanti egemoniche della totalizzazione capitalistica postmoderna: la frammentazione concorrenziale, col conseguente tramonto dei progetti politici collettivi basati sulla mediazione e la conversione dei progetti oppositivi e *alternativi* in logiche di riconoscimento simbolico-culturali.

Non a caso la nuova etica vive dei medesimi assunti che provengono dalla *Theory*: da un lato le categorie di marginalità, eccentricità, fluidità, ecc., vengono immediatamente intese come superamento di quelle norme astratte che il *potere* veicola in categorie universalizzanti (liberazione dalla tirannia delle norme), dall'altro le questioni concernenti la sofferenza individuale delle soggettività vengono poste direttamente a istanze emancipative.

Da qui dipartono due strade: 1) si sottolinea da un lato la necessità di un indebolimento della soggettività (di una fluidificazione della soggettività) come via maestra per la *salute*, cioè per il suo sottrarsi alle normativizzazioni operate dal *potere*; ma è chiaro che tale indebolimento rischia ancora di condurre a una separazione fra soggettività privata e soggettività pubblica, dove l'indebolimento stesso, voglio dire, permette al soggetto di non 'prendere sul serio' appunto il suo comportamento pubblico (lavorativo, ecc.), vedendo solo nell'Io privato l'espressione *autentica* del sé); 2) dall'altro lato si esalta la creazione di un sistema di controllo e regolamentazione che preservi il soggetto stesso (ed è ancora il *comfort*) dalle mi-

nacce che arrivano alla propria strutturazione identitaria, eletta, nel privato, ancora a espressione dell'autenticità del sé.

In questo modo il soggetto passa a essere costantemente 'vittima' (o almeno vittima potenziale) perché ogni relazione con l'*altro* apre a una possibile sfida alla propria costituzione identitaria, e questo perché quell'identità, nello iato apertosi fra privato e pubblico, è di fatto concretamente instabile perché alienata. L'unico modo per proteggerla è dunque ricorrere a pratiche di normativizzazione di ritorno (come ad esempio il politicamente corretto) che mentre hanno il compito di proteggere quella progressiva liberazione dalle categorie che dovrebbe rappresentare l'emancipazione del soggetto dalle relazioni di potere, in realtà finiscono per creare un nuovo spazio di confronto e conflitto non solo normativizzante, ma anche saldamente interno alla logica della ragione strumentale per come veicolata dagli stessi principi, questi sì universalistici, del mercato e della competizione.

La logica etico-culturalista che si vuole altro dal funzionamento materiale della società, finisce dunque per essere un veicolo sintomatico del funzionamento della società stessa.

Infine, l'intero modo di operare della nuova etica porta, come già detto, a un'accentuazione del mito dell'*empowerment* individuale (partire da sé, difendere la propria autenticità, ecc.) che riverbera per l'ennesima volta lo schizofrenico connubio fra l'elogio di molteplicità, flessibilità, fluidità, ecc. e il meccanismo che porta il soggetto stesso ad auto-reificarsi per spendere nel mercato (materiale e simbolico) il proprio sé, per renderlo appetibile, cioè, come sempre, rimodellando la propria soggettività sulla base di strategie di tipo in fondo aziendalistico.

Il diritto alla separazione, le spinte centripete e autonomiste (in alcuni casi – si pensi ai cospirazionisti – para-tribali) che caratterizzano la nuova società neoliberale, non più ideologicamente dominata da istanze morali e collettivistiche (siano quelle del potere o quelle della protesta), si riarticolano dunque proprio secondo i principi della competizione e del mercato, che diventano il fondo *solido* (indifferenza, competi-

zione, ecc.) che – ed è il principio material-ideologico base del capitalismo – unisce tramite divisione, articola tramite ostilità, ecc.

All'interno di tale principio la nuova etica, strutturata a partire da un Io privato che si immagina separato dall'Io pubblico, e fomentata dalla nuova importanza che l'Io passa a rivestire (per estrema ironia) quando lo spazio socio-politico-economico sembra immodificabile (non puoi cambiare il mondo allora parti da te!), la nuova etica, dicevo, finisce proprio per riprodurre, ancora come sintomo, le movenze bifronti del capitalismo stesso: da un lato disarticolazione, deregolamentazione, separatezza, autonomia (molteplicità, flessibilità, ecc.), dall'altro riarticolazione in principi normativi.

Tale processo dà infine luogo a due macro-fenomeni strettamente intrecciati. *In primis*, l'etica stessa, non riconoscendosi determinata da quanto accade sul piano sociale, si ipostatizza a sua volta in principi di natura culturalista che immaginano il cambiamento di sé (ad esempio la coltivazione della propria coscienza critica) direttamente come cambiamento del mondo.

In secondo luogo, le aggregazioni politiche che si formano su tali basi morali non seguono più (come tutto sommato facevano i partiti novecenteschi) l'idea di un raccordo fra posizionamento sociale e posizionamento etico-ideologico, ma legano invece il posizionamento etico a una posizione di tipo politico. È questo un passaggio epocale, perché a essere dematerializzate sono così le ideologie medesime, staccate dal loro retroterra sociale di formazione e legate a filo doppio, di conseguenza, proprio all'azione etica.

Maestri di Germania

Politiche della memoria nel Novecento tedesco da Warburg a Sebald

di Massimo Palma[*]

Abstract

This contribution aims to provide some case studies of memory strategies, or rather "memory policies" or "memory politics", as they are applied in German literature after the Second World War. It traces an alternative path that develops the "monstrous" nature of the lessons of the war. If, as Paul Celan famously expressed in *Death Fugue* from *Poppy and Memory*, death is a "master from Germany" (*ein Meister aus Deutschland*), then the task of certain exponents of German self-narrative, such as Celan himself, Christa Wolf and W.G. Sebald, has been to reveal the ambiguities and dynamic characteristics of their own "monstruosity" without becoming immobilised by guilt. These masters are monsters of Germany and, for this very reason, they can produce dialectical images of the past. As Aby Warburg used to say, it is through monsters that one can better bear the weight of memory.

Keywords: Memory; conflict; oblivion; monsters; polis

Per chi altrimenti scriviamo
Se non per i morti onniscienti in polvere Un pensiero
Che forse non dice nulla a Lei maestro della gioventù
L'oblio è un privilegio dei morti

Heiner Müller, *Il blocco di Mommsen*

* Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, massimo.palma@unisob.na.it

Dimensione estetica, n. 1, 2026 • Mimesis Edizioni • ISBN: 9791222331928 • mimesisjournals.com/ojs/index.php/dimensione-estetica • DOI: 10.7413/dim-est-0008
© 2026 – The Author(s). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (CC-BY-4.0).

Introduzione: maestri o mostri, politiche o ideologie

Se per "politica della memoria" si intende un discorso pubblico che indica soggetti, questioni e modalità dell'avvicinamento al passato – selezionato di volta in volta come positivo, gioioso, oppure doloroso, traumatico, rilevante o impertinente etc., i testi letterari, come discorsi pubblici, possono essere altrettante fonti di problematizzazione del canone più o meno ufficiale e istanze di turbativa dei canali e delle narrazioni istituzionali attraverso cui il passato viene rielaborato e riattivato. Di fronte alla catastrofe tedesca del 1945, al tema dell'assunzione di colpa o responsabilità rispetto sia alla Shoah sia alla distruzione totale di larghe parti del paese, le risposte letterarie – se ci sono, quando ci sono – sono state tanto più significative quando hanno esplorato alcune modalità marginalizzate nell'esperienza pubblica della memoria. Modalità che a volte accompagnano o sfumano, a volte confliggono direttamente con quelle che possiamo invece chiamare "ideologie" della memoria – ovvero discorsi pubblici che tendono a cristallizzare non tanto e non solo i ricordi rilevanti a danno di altri ricordi o della loro cornice, quanto le stesse modalità accettate o accettabili del ricordo collettivo, orientando la produzione della memoria condivisa prima ancora della sua ricezione e rielaborazione, ed eliminando i conflitti che abitano il territorio stesso della memoria, come vuole la lezione della storica greca Nicole Loraux nel suo *La cité divisée. L'oubli dans la mémoire d'Athènes*[1].

In questa chiave di discussione dei paradigmi fondanti dell'approccio politico-culturale alle esperienze della Seconda guerra mondiale, è possibile tracciare almeno per cenni un percorso alternativo che sviluppi il carattere non tanto esemplare, ma "mostruoso" degli insegnamenti del passato bellico. È possibile cioè isolare alcuni casi di studio di strategie della

1 N. Loraux, *La cité divisée: L'oubli dans la mémoire d'Athènes*, Payot, Paris 1997; tr. it. di S. Marchesoni, *La città divisa. L'oblio nella memoria di Atene*, intr. di G. Pedullà, Neri Pozza, Vicenza 2025. I saggi di questo libro risalgono anche agli anni Ottanta.

memoria applicate nella letteratura tedesca posteriore alla Seconda guerra mondiale. Se la morte è un "maestro che viene dalla Germania (*ein Meister aus Deutschland*)" – secondo l'espressione di Paul Celan nella fin troppo celebre *Fuga di morte* di *Papavero e memoria*[2] –, il compito di alcuni esponenti dell'autoriflessione ed elaborazione tedesca del passato, che qui, senza pretesa di esaustività, prenderemo a esempio, è consistito appunto nel dispiegare le ambiguità e i caratteri dinamici della "mostruosità" senza però ricavarne un immobilismo orripilato dalla colpa assegnata e pure avvertita. I *maestri* sono altrettanti *mostri* di Germania, e proprio per questo possono produrre immagini dialettiche, e *politiche*, del passato. Immagini dialettiche: un'espressione benjaminiana che trova alcune corrispondenze nell'abbozzo di teoria della memoria da parte di chi non giunse a vedere il secondo conflitto mondiale, ma di *monstra* parlò a lungo: Aby Warburg.

1. *Warburg: per monstra ad memoriam*

In un appunto dell'8 aprile 1925, redatto da Warburg in vista dell'imminente conferenza in memoria dell'amico filologo e grecista Franz Boll, da poco deceduto, troviamo una doppia scritta analogica. *Vom Lobus – zum Globus – vom Globus zum "Atlas"*, prima. Dal lobo asteroidale al globo e dal globo all'Atlante. E poi: *Vom Globus – über das Monstrum – zur Sphaera*. Dal globo, attraverso il mostro, alla sfera.

> La sfera, dunque, può essere raggiunta solo passando per il mostro. O meglio, può essere sorretta, la sfera celeste, solo col

2 "Der Tod ist ein Meister aus Deutschland", *Todesfuge*, vv. 24, 30, 34, da *Mohn und Gedächtnis*, in P. Celan, *Gedichte*, a cura di B. Wiedemann, Suhrkamp, Berlin 2018, pp. 46-47. Per le tante traduzioni di *Todesfuge* (da quella di Gilda Musa del 1956 a Nanni Balestrini poco dopo fino a Moshe Kahn, rimandiamo al documentatissimo studio di D. Borso, *Celan in Italia. Storia e critica di una ricezione*, Prospero, Novate Milanese 2020 (si veda anche il dossier ivi, pp. 278-285).

contributo del mostro. O meglio ancora: per essere Atlante, che regge la vòlta celeste, bisogna transitare per i mostri.[3]

Ma "Atlante", se a parlare è Warburg, rimanda subito all'*Atlas Mnemosyne*, il monumentale progetto, il suo ultimo e incompleto, di comporre insieme immagini espressive del pathos umano nella storia secondo un montaggio sempre provvisorio, una sintassi eterogenea[4]. E quel *Per monstra ad sphaeram* – una variazione del detto di incerta origine *per aspera ad astra* –, sembra configurare un rapporto necessario tra la possibilità di organizzare la memoria per immagini e la generazione di mostri.

Quando penserà a introdurre l'*Atlante* nel 1929, appena prima di morire, Warburg darà un paio di indicazioni di massima estremamente rilevanti per comprendere lo sforzo teorico in atto. La prima è quella incipitaria, che individua l'"atto fondativo della civilizzazione umana" nella "creazione di una

3 Per la spiegazione di questo appunto in riferimento all'*Atlas Mnemosyne* cfr. D. Stimilli, *Postfazione*, in A. Warburg, *Per monstra ad sphaeram*, Abscondita, Milano 2014, pp. 137-164: 152. Una ripresa in tutt'altra chiave del tema di Atlante – quella della mancanza di alternative al sistema capitalistico nell'ultima Christa Wolf di *Stadt der Engel* – è in I. Wohlfahrt, *Christa Wolf oder Die Arbeit des blinden Flecks*, 2017, "Weimarer Beiträge" 63, 2017, 4, pp. 562-593: 576.

4 "Qui l'utilizzo delle foto, il loro continuo e mai definitivo montaggio, la loro collocazione paratattica e gerarchica, separata da spazi, i loro formati, l'eterogeneità dei materiali visivi, appaiono come un tentativo di costruire un ordine del discorso, un percorso di senso fondato su una logica analogica che si contrappone al positivismo filologico", M. Ghelardi, *Introduzione*, in A. Warburg, *Fra antropologia e storia dell'arte. Saggi, conferenze, frammenti*, Einaudi, Torino 2021, pp. V-LVII: LVI. Per una lettura del *Bilderatlas* come *Darstellungsform* continuamente ricreabile, un analogo del cinema, che "ispira la libera associazione come nella psicoanalisi", cfr. M. Treml, Passio *als Leid und Leidenschaft. Aby Warburgs Bilderatlas*, in B. Bertrams – A. Roselli (a cura di), *Selbstverlust und Welterfahrung. Erkundungen einer pathischen Moderne*, Turia + Kant, Wien 2021, pp. 254-279: 258-259 e 275.

distanza consapevole tra sé e il mondo esterno"[5]. La seconda è altrettanto breve e chiara, anche se apparentemente va nella direzione opposta. "[Occorre cercare] di calarsi nella profondità dell'intreccio di impulsi che lega lo spirito umano in modo a-cronologico alla materia stratificata"[6]. Indubbiamente Warburg sta fornendo una nuova formulazione di un motivo portante della sua ricerca, la relazione dialettica intrinseca al rapporto spirito-materia, riferendola alla memoria come materiale apprensibile a più livelli. Per quanto riguarda il tema dell'archivio mnestico (interno-esterno), lo spirito umano è vincolato a quella materia stratificata (*geschichtete Materie*) che chiamiamo "passato" da un intrico di impulsi, e soprattutto *ricorda* in modo a-cronologico (l'aggettivo *achronologisch* viene integrato a mano negli appunti dall'allora segretaria Gertrud Bing[7]). Rispetto alla materia "impulsiva" dei ricordi – che altrove, rimandando a un che di dionisiaco e orgiastico, chiama "tiasonica" –, Warburg rileva il tratto disordinato, la mancanza del rispetto della linea del tempo. Prendere distanza (*Distanzschaffen*) da questa stratificazione confusiva, conquistare uno spazio di pensiero lontano dalla paura, è il primo proposito di quanto chiamiamo cultura, che sta anche al fondo del tentativo stesso di una tassonomia come quella dell'*Atlante*.

Questa distanza è rivendicata come esigenza anche negli appunti su *Mnemosyne* del 1927-29, precisamente nel penultimo.

> Una fase nella lotta per lo spazio [del pensiero]: la funzione mnemica consapevole conduce alla creazione di un *missing link*, di un commutatore (*Umschalter*) della dinamica tiasoni-

5 A. Warburg, *Mnemosyne Einleitung*, in *Werke in einem Band*, a cura di M. Treml – S. Weigel – P. Ladwig, Suhrkamp, Berlin 2018, pp. 629-646: 629; tr. it. *Introduzione a Mnemosyne: l'Atlante delle immagini*, in Id., *Fra antropologia e storia dell'arte*, cit., pp. 199-218: 199.

6 A. Warburg, *Mnemosyne Einleitung*, cit., p. 633; tr. it., *Introduzione a Mnemosyne: l'Atlante delle immagini*, cit., pp. 199-218: 204.

7 Per l'aggiunta *achronologisch* cfr. la nota xviii in Id., *Werke in einem Band*, cit., p. 639.

> ca (delle masse) all'energia patetica (dell'individuo) nella forma della pittura *à grisaille*. La conquista della distanza si smarrisce se il regno intermedio è abbandonato dai reduci e se essi, in quanto fantasmi dell'esercito delle streghe, possono entrare in modo pseudo-causale nel mondo.[8]

Un mondo abitato da "reduci" inconsapevoli, con facoltà di azione – "pseudo-causale" – decisa dalle proprie suggestioni spettrali riguardo i propri traumi, è un mondo che non lascia spazio al pensiero né tantomeno a una politica della memoria, che sappia ricostruire e modificare i legami mancanti. Per questo invece i reduci della dialettica ingenerata dal trauma – tra cui Warburg stesso si annoverava – devono farsi forti della consapevolezza di aver gestito il mostro, rinvenendone i tratti, le costanti.

Sfruttando queste suggestioni sul "regno intermedio" abitato da fantasmi, alcuni autori successivi a Warburg concordano, seppure perlopiù estranei alla sua ricerca, nel valersi della *medialità del mostro*[9]. Per la memoria i "mostri" – etimologicamente gli esempi, i moniti, ma più pragmaticamente anche i fantasmi – sono il piano mediale attraverso cui non solo si producono genericamente opere, ma attraverso cui è possibile anche generare la "distanza" dal trauma che incide il ricordo e dalla paura insorta. Quella che Warburg, nella conferenza *Per monstra ad sphaeram*, chiama "sfera" è appunto la sfera

8 Ivi, p. 646; *Introduzione a Mnemosyne: l'Atlante delle immagini*, cit., pp. 199-218: 218.

9 Se né Celan né Wolf sembrano attingere per vie dirette al bagaglio warburgiano, diverso parrebbe il caso, cronologicamente ultimo, di W.G. Sebald. Benché "non si sa, per esempio, se Sebald avesse letto, né se aveva semplicemente conoscenza degli scritti di Warburg", è "molto probabile" (cfr. K. Winkelvoss, *W.G. Sebald, l'économie du pathos*, Garnier, Paris 2021, p. 36 e nota 75). Rimandiamo a M. Palma, *Images and the Politics of Memory in Aby Warburg*, in D. Padularosa (ed.), *Pathographies of Modernity with Aby Warburg and Beyond: An Astral Map of Warburgian Constellations*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2024, pp. 176-194: 191-194, per l'ipotesi di una matrice warburgiana in alcuni protagonisti degli *Ausgewanderten* di Sebald.

del cielo di Atlante. La sopportabilità della sfera della memoria sulle spalle dell'umano è implicita nell'attraversamento stesso del "mostro" del suo passato. Tra gli eredi di Warburg nella letteratura tedesca del dopoguerra si possono individuare, con beneficio d'inventario, tre, e molto diverse, strategie paradigmatiche di attitudini differenti eppure collegate, che si succedono a distanza di uno o due decenni l'una dall'altra, e segnano uno scarto rispetto alle ideologie della memoria su cui si è costruita la memoria tedesca "ufficiale", segnata da amnesie prima, silenzi ed elusioni poi.

2. *Paul Celan e la strategia della data-trauma*

La prima strategia fa capo a Paul Celan, bucovino ma di madrelingua tedesca, che perse i genitori nella Shoah. A partire dal discorso di accettazione del Premio Büchner (nell'ottobre del 1960), *Il meridiano*, Celan indica un problematico percorso di istituzione della memoria a partire dalle *coincidenze di date traumatiche*. Dove una ricorrenza crea una costellazione "patica" ma sensata, una doppia incisione nella memoria individuale e collettiva, Celan individua la possibilità di sviluppare un discorso poetico e pubblico che non sia rievocazione fastosa o orrifica del passato, ma sia problematizzazione, messa in questione, e costruzione di ponti tra passato e presente. In un momento chiave del suo discorso di Darmstadt, proprio quando ha appena definito la poesia, con consapevole riduzione retorica, come ciò che "*può significare* una svolta del respiro (*das* kann *eine Atemwende* bedeuten)"[10], Celan determina questa svolta come l'individuazione di una linea di divisione tra due diverse estraneità. Il compito della poesia viene spostato in uno spazio di riflessione sull'estraneo verso cui

10 Qui Celan introduce per la prima volta il concetto di *Atemwende*, che sette anni dopo darà il titolo alla sua quinta raccolta, la penultima in vita (*Atemwende*, 1967).

inevitabilmente tende: l'abisso che circonda l'umano e la risposta "automatica" dello spavento, del terrore.

> La poesia percorre forse il cammino – anche il cammino dell'Arte – proprio in vista di una simile svolta [del respiro]? Forse – poiché l'estraneità, ovvero l'abisso *e* il volto di Medusa, l'abisso e gli automi, tutto sembra allinearsi nella stessa direzione – forse le riesce di distinguere tra estraneità ed estraneità (*zwischen Fremd und Fremd*), forse proprio qui il volto di Medusa si atrofizza, forse fanno cilecca gli automi, proprio qui – per questo incomparabile breve istante?[11]

Ora, se è chiaro che la poesia è tale se gestisce e amministra le varie forme dell'estraneo che incontra, tutto sta nel comprendere a cosa alluda Celan con l'"abisso" e con gli "automi". Sono, questi, due termini che trae dall'autore del cui premio viene insignito, Georg Büchner. Ma la lettura che ne fornisce è estremamente straniante appunto nella direzione di una *poetica della memoria*. Già in un passaggio precedente del discorso, Celan aveva efficacemente richiamato la tendenza del Lenz di Büchner – un vero e proprio desiderio, in realtà – di camminare a testa in giù per avere "il cielo come abisso (*Abgrund*) sotto di sé"[12]. Camminare sull'abisso è affrontare l'umano mettendo i piedi, le radici in ciò che lo contraddice e insieme lo fonda. Sull'altro versante, proprio all'inizio della conferenza, citando il *Leonce und Lena* di Büchner, aveva ricordato i "due automi di fama mondiale" che annunciano la comparsa dell'Arte come marionetta: una risposta che può essere insufficiente, eterodiretta, rispetto all'abisso che l'arte dovrebbe rappresentare. Ma

11 P. Celan, *Der Meridian. Rede anläßlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises Darmstadt, am 22. Oktober 1960*, in Id., *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, vol. III, *Gedichte III. Prosa. Reden*, Suhrkamp, pp. 187-202: 195; tr. it., *Il meridiano. Discorso in occasione del conferimento del Premio Georg Büchner. Darmstadt, 22 ottobre 1960*, in *La verità della poesia. "Il meridiano" e altre prose*, a cura di G. Bevilacqua, Einaudi, Torino 2008, pp. 3-22: 13.

12 Ivi, p. 195; tr. it. *Il meridiano*, cit., p. 12.

a cosa serve, nel 1960, questo utilizzo spregiudicato e metaforico di Büchner, della sua lettera, di fronte a una platea tedesca? Sicuramente – è il terzo elemento delle frasi dubitative affastellate nel passaggio – Büchner viene usato per definire come si possa uscire sia dall'impietrirsi per via dello sguardo di Medusa, sia dalla produzione "automatica", marionettistica, scontata, di ciò che è arte. La poesia, se serve, serve a guadagnare, per un breve istante, un'ulteriore estraneità, a far strame di un'arte scontata – dove gli automi "fanno cilecca", funzionano male. E a non restare come pietre di fronte a un passato meduseo. Ma sembra determinante e significativo un passaggio ulteriore, che porta direttamente a quella che è la mossa a sorpresa di Celan nel suo discorso pubblico: indicare nel *Lenz* di Büchner una *coincidenza* di date. Perché Celan riprende l'incipit del *Lenz*: "il 20 gennaio Lenz si incamminò attraverso la montagna"[13], per affermare che la sua è poesia del "20 gennaio". Con le sue parole.

> Forse si può dire che a ogni poema rimane iscritto il suo "20 gennaio"? Forse la cosa nuova nelle poesie che oggi si scrivono è precisamente questa: che si tenta con la massima possibile chiarezza di prestare ascolto a queste date? Ma non scriviamo tutti da queste date? E a quali date ci assegniamo? (*Aber schreiben wir uns nicht alle von solchen Daten her? Und welchen Daten schreiben wir uns zu?*).[14]

Che tipo di conflitto si instaura quando il gioco di giustapposizione tra date segna l'ora esatta del trauma? Tra provenienza e destinazione – assegnazione – della data-ricordo, Celan indica le strategie della sua poetica mnestica. Lenz si incammina sulla montagna proprio lo stesso giorno in cui, nel 1942, si svolge sul Wannsee la conferenza in cui si decide la "soluzione finale". Celan lo esplicita poco più oltre, è un passo noto.

13 G. Büchner, *Lenz*, tr. it. di A. Spaini, illustrazioni di G. Chiaraluce, testi di G. Benn e M. Walser, Giometti & Antonello, Macerata 2013, p. 21.

14 P. Celan, *Der Meridian*, cit., p. 196; *Il meridiano*, cit., pp. 13-14 (tr. mod.).

> Un anno fa, ricordando un incontro mancato in Engadina, misi sulla carta un piccolo racconto, dove facevo andare un uomo attraverso i monti "come Lenz". In un caso come nell'altro provenivo da un "20 gennaio", dal mio "20 gennaio". E io... ho incontrato me stesso.[15]

L'allusione è uno scritto del 1959, *Gespräch in Gebirg*, dove si incontrano Grande e Piccolo, due ebrei figli di ebrei. I due protagonisti altri non sono che Celan stesso e Theodor Wiesengrund Adorno: il racconto è la storia di un incontro immaginato, perché i due, benché entrambi in vacanza tra i monti svizzeri e in contatto per via di amici comuni (Peter Szondi), non si incontrarono. Adorno è simbolicamente importante per le note opinioni sulla possibilità della poesia dopo Auschwitz (che in realtà sono discusse dallo stesso Adorno anche dopo, nella *Dialettica negativa*[16]). Uno dei due, racconta Celan immaginando il

15 Ivi, p. 201; tr. it., *Il meridiano*, cit., p. 19.

16 "La critica della cultura all'ultimo stadio si trova di fronte alla dialettica di cultura e barbarie: scrivere una poesia dopo Auschwitz è barbarico", Th. W. Adorno, *Kulturkritik und Gesellschaft* (1949); tr. it. di C. Mainoldi in *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Einaudi, Torino 1972, p. 22 (tr. mod.). Adorno è tornato sul suo giudizio venti anni dopo: "La sofferenza incessante ha tanto diritto di esprimersi quanto il martirizzato di urlare. Sarà stato un errore la frase che dopo Auschwitz non si possono più scrivere poesie. Non è invece sbagliata la domanda meno culturale se dopo Auschwitz ci si possa lasciar vivere, se ciò in fondo sia lecito a chi è scampato per caso e di norma avrebbe dovuto essere ucciso. Per sopravvivere egli ha già bisogno della freddezza (*Kälte*), il principio basilare della società borghese, senza cui Auschwitz non sarebbe stato possibile: questa è la colpa drastica di chi è stato risparmiato (*des Verschonten*)" (Th. W. Adorno, *Negative Dialektik*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1966, pp. 353-354; tr. it. di P. Lauro, *Dialettica negativa*, a cura di S. Petrucciani, Einaudi, Torino 2004, p. 326). Questo passo, e il suo nesso con Celan, è discusso da W. Emmerich, *Nahe Fremde. Paul Celan und die Deutschen*, Wallstein, Göttingen 2020, pp. 321-322, proprio sul punto centrale toccato da Adorno dell'identità "pura" come morte ("La morte è la morte è la morte", ivi, p. 322). Si veda al riguardo anche P. Gnani, *Scrivere poesie dopo Auschwitz*.

mai stato, "camminava come Lenz, attraverso la montagna (*wie Lenz, durchs Gebirg*), lui che avevano costretto ad abitare di sotto, dov'è il suo posto, nelle bassure, se ne venne, venne"[17]. C'è qui una metaforizzazione dell'oblio e dell'opacizzazione della vista – ed è una vista mnestica.

> Ma loro, i figli di fratelli, loro – e grida vendetta – loro non hanno occhi. Più esattamente: hanno anch'essi occhi, ma gli pende un velo davanti (*sie haben, auch sie, Augen, aber da hängt ein Schleier*), non davanti, no, dietro, un velo mobile; come un'immagine vi entra, subito resta presa nella tela, e già è pronto un filo che vi si attorce, si attorce intorno all'immagine, un filo che vela; si attorce intorno all'immagine e genera con lei un figlio, per metà immagine e per metà velo.[18]

Nella prospettiva di Celan, ogni politica della memoria – ogni tentativo di verbalizzazione collettiva dell'immagine passata – è determinata dal conflitto interno all'organo stesso della vista, dove l'occhio è velato *ab initio*, dove ogni produzione di immagine è già velamento, e ogni velo è già immagine (e ogni occultamento ma anche svelamento può essere falsa coscienza e quindi ideologia). Per non restare a guardare immobili l'immagine velata, la strategia poetica di Celan è un invito all'*attenzione*. Qui Celan cita Benjamin che nel suo saggio su Kafka cita senza dirlo Ernst Bloch che cita Malebranche: "L'attenzione è la preghiera naturale dell'anima"[19]. Perché il poema, spiega Celan

Paul Celan e Theodor W. Adorno, introduzione di P. Stefani, Giuntina, Firenze 2010.

17 P. Celan, *Gespräch im Gebirg*; pubblicato in "Neue Rundschau", 1960, n. 71, 2, 1960, pp. 199-202, ora in *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, a cura di B. Alleman, in collaborazione con S. Reichert – R. Bücher, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2000, vol. III, pp. 169-173: 169; tr. it. *Conversazione nella montagna*, in *La verità della poesia*, cit., pp. 42-46: 42. Lenz è menzionato anche in conclusione, ivi, p. 173; tr. it., p. 46.

18 Ivi, p. 170; tr. it., p. 43.

19 W. Benjamin, *Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages*, GS II, 2, pp. 409-32: 432; tr. it. *Franz Kafka. A dieci anni dalla morte*, in *Il mio Kafka. Scritti, lettere, frammenti*, a cura di L. Arigone – M. Pal-

nei passaggi successivi, altro non è che fenomenologia dell'incontro con l'altro, dispiegamento dell'attenzione ai dettagli, ai "palpiti", alle "allusioni". Ma Celan aggiunge ancora un elemento: la dimensione temporale della poetica e politica post-traumatica nell'era della riproducibilità tecnica del trauma.

> Tutto questo io credo non è la conquista di un occhio in gara (o in concomitanza) con apparecchiature ogni giorno più perfette: è piuttosto un concentrarsi che presti ascolto a tutte le nostre date (*es ist vielmehr eine aller unserer Daten eingedenk bleibende Konzentration*).[20]

La nostra temporalità traumatica può emergere come poesia – dirsi come parola altra, diversa dall'identità di morte – se incontra il trauma come data – quasi un emblema da decifrare portandolo nel suo futuro anteriore –, e la affronta senza celebrarla o ritualizzarla, ma mettendola in costellazione col presente mediante i versi.

3. *Christa Wolf e il mostro come trama*

Anche Christa Wolf, da tutt'altra prospettiva, pensa la scrittura come porta d'accesso a un archivio che mette in oscilla-

ma, Castelvecchi, Roma 2024, pp. 45-85: 88. La citazione è da N. de Malebranche, *Recherche de la vérité où l'on traite de la nature de l'esprit de l'homme et de l'usage qu'il en doit faire pour éviter l'erreur dans les sciences*, a cura di Geneviève Rodis-Lewis, in *Œuvres Complètes*, Vrin, 1963, t. II (*Recherche de la vérité*, ll. IV-VI), p. 453: "Car je crois avoir dit les principales choses qui peuvent fortifier & conduire l'attention de l'esprit, laquelle est la prière naturelle que l'on fait au véritable Maître de tous les hommes, pour en recevoir quelque instruction". La stessa citazione è già in Ernst Bloch, *Geist der Utopie*, Duncker & Humblot, 1918, 1918, p. 260: "[...], oppure come dice Malebranche, l'attenzione come preghiera naturale dell'anima, l'immemorare (*Eingedenken*), la scoperta di una fenomenologia ontica [...]".

20 P. Celan, *Der Meridian*, cit., p. 198; tr. it. *Il meridiano*, cit., p. 16 (tr. mod.).

zione il presente. Scrittura è anche e più precisamente accensione, messa in moto. In un'intervista del 1985 afferma che:

> in effetti scrivere diventa per me sempre più la chiave per la porta dietro cui sono conservati gli inesauribili territori del mio inconscio, la via per il deposito di ciò che è interdetto, escluso fin dall'inizio, non consentito e rimosso; per le origini del sogno, dell'immaginazione e della soggettività. L'avventura intellettuale della scrittura consiste per me in questo, nel ritrovare in me e se possibile liberare (*entfesseln*) quelle energie (*Kräfte*) che nel corso della mia vita sono state narcotizzate (*narkotisiert*), bloccate e paralizzate (*lahmgelegt*).[21]

Nella prospettiva di Wolf, scrivere è uscire dalla stasi, dalla paralisi prima di tutto "energetica", in senso quasi warburgiano, che avvolge alcune potenzialità legate all'inconscio. La strategia di Wolf, sempre più consapevole a partire dai tardi anni Settanta, va però anche nella direzione di usare nel tessuto narrativo materiali mitici per poi "disfarsene" nella trama[22]. I mostri dell'inconscio sono infatti altrettante trame di tessitura collettiva radicate in narrazioni archetipiche e in altrettanto archetipiche elusioni. In *Kindheitsmuster* (*Trama d'infanzia*) del 1976, il "mostro"-*Muster* è etimologicamente indicato come "trama": "*Muster* viene dal latino *Monstrum*, che originariamente significava 'campione da mostrare', e che è proprio ciò che vuoi. Ma compariranno anche dei mostri nell'accezione odierna"[23].

21 Chr. Wolf, *Warum schreiben Sie?* (febbraio 1985), in *Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze, Reden und Gespräche 1959-85*, Luchterhand, Neuwied am Rhein 1987, pp. 75-76. Su questo passo molto bene A. Gargano, *Tracce mnestiche*, in D. Padularosa, *Scrivere io, scrivere (l')altro: immagini della memoria. Studi su Christa Wolf*, Castelvecchi, Roma 2023, pp. 17-28: 20-21, da cui traiamo molti spunti.

22 Chr. Wolf, *Erfahrungsmuster. Diskussion zu "Kindheitsmuster" (1975)*, in *Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze, Reden und Gespräche 1959-85*, pp. 806-843: 811: "di nuovo in movimento".

23 Chr. Wolf, *Kindheitsmuster*, Aufbau, Berlin 1976; ora Suhrkamp, Berlin 2012, e-book, p. 68: "'Muster' kommt vom lateinischen 'monstrum', was ursprünglich 'Probestück' geheißen hat und dir nur recht

Come nel passo di Warburg citato sopra, si tratta soprattutto, in *Kindheitsmuster* – un racconto anche autobiografico in dialogo con gli anni Settanta su un'infanzia e un'adolescenza nazionalsocialista –, di lasciar emergere i "reduci", ma di non fare che siano loro a guidare il battello, il *Narrenschiff* memoriale.

Si può individuare nel significato del mostro come intreccio – "trama" – l'indicazione di metodo di Wolf per una scrittura che restituisca le simultaneità del ricordo e l'emersione di un indicibile nel gioco tra *personae*: in una delle ultime interviste, *Wir haben dieses Land geliebt*, risalente al 13 giugno 2010 – sarebbe morta l'anno successivo –, Wolf ripeteva: "La mia immagine ideale di scrittura è un tessuto (*Gewebe*). Vorrei creare un tessuto in cui i fili si intrecciano e si sovrappongono, e poi nasce una trama che non è la risultante di un filo solo; è ciò che cerco di fare anche in *Trama di infanzia*. Con una struttura del genere si può esprimere molto non-detto e non-dicibile"[24].

Wolf intende "discutere il processo del ricordare"[25], il perché dei processi selettivi della memoria, delle rimozioni. Perché quello che si sviluppa in *Trama d'infanzia* non è una tessitura senza residui, dove tutto torna. Il processo di scrittura che restituisce quello del ricordo è definito secondo un'immagine onirica orrifica, ma anche palesemente conflittuale. In un

sein kann. Doch werden auch Monstren im heutigen Wortsinn auftreten"; tr. di A. Raja, *Trama d'infanzia*, edizioni e/o, Roma 1992, p. 54. Sul punto bene, e qui fonte di alcuni spunti, già G. Guerra, *Una "memoria a responsabilità limitata"?* Kindheitsmuster *di Christa Wolf e l'elaborazione del passato*, in D. Padularosa, *Scrivere io, scrivere (l')altro: immagini della memoria. Studi su Christa Wolf*, cit., pp. 141-151: 141-2: "Si tratta, in altri termini, di un confronto coi fantasmi del passato nel loro carattere ad un tempo 'esemplare' e mostruoso, pedagogico e teratologico; tra passione del legame e inquieto distacco, tentativi di avvicinamento e prese di distanza".

24 Chr. Wolf, *Wir haben dieses Land geliebt*, 13 giugno 2010; tr. it. di A. Raja, in *Parla, così ti vediamo. Saggi, discorsi, interviste*, e/o, Roma 2015, p. 137.

25 Chr. Wolf, *Erfahrungsmuster. Diskussion zu "Kindheitsmuster" (1975)*, cit., p. 810.

passo del capitolo VIII del libro la narratrice racconta di un sogno – nella narrazione è il 7 ottobre del 1973, una data-trauma in senso celaniano –, dove, apostrofando sé stessa, dandosi del tu, restituisce il suo atteggiamento nel momento in cui è in corso la guerra del Kippur: "rest[a] seduta alla macchina da scrivere, presa dalle tue faccende mentre vicino al canale di Suez 'i combattimenti continuano con immutata violenza'". Wolf chiosa notando "questa funesta tendenza della storia a ripetersi, contro cui bisogna armarsi", e poi racconta il sogno che infine l'ha svegliata.

> In una camera imbiancata a calce, molto povera, dove ti eri ritirata, trovavi, con tua grande meraviglia, un omino deforme (*einen kleinen, mißgestatelten Mann*) [...] che però in seguito alle tue preghiere se ne andava subito. Tuttavia dopo alcuni minuti fu scaraventato dentro in modo orribile, attraverso la porta che andò in pezzi, appeso a testa in giù, a mo' di altalena, a un congegno di corde che veniva lanciato avanti e indietro da dei torturatori (*Folterknechten*), che contemporaneamente picchiavano l'omino (*den kleinen Mann*) e urlando pretendevano da lui certe informazioni. A quel punto ti accorgevi con indescrivibile orrore: quell'uomo non poteva parlare, non aveva la bocca. [...] Disperata pensavi [...] che avrebbero dovuto imporgli di scrivere, per sapere qualcosa da lui (*schreiben müßten sie ihn lassen, um etwas von ihm zu erfahren*). Nel medesimo istante i torturatori lo slegarono, lo misero sul tuo letto e gli diedero una matita e delle sottili strisce di carta bianca (*Papierstreifen*), su cui doveva mettere per iscritto le sue risposte. La povera creatura (*die arme Kreatur*) emetteva dei suoni che ti gelavano il sangue. Ma il peggio era che tu lo capivi: lui non sapeva nulla. – Continuarono a torturarlo sul tuo letto.[26]

26 Chr. Wolf, *Kindheitsmuster*, cit., pp. 304-306; tr. it., *Trama d'infanzia*, cit., pp. 220-221.

La scena onirica è sufficientemente parlante. L'omino deforme – che appare anche altrove, e che presenta parentele con l'omino gobbo di Benjamin[27] – potrebbe essere la scrittrice stessa, il congegno di corde che lo tortura è la "trama"-"mostro" che la assedia. La matita è la sua macchina da scrivere. L'ignoranza che l'omino dimostra è la tabula rasa apparente della sua stessa memoria, il suo mutismo è il blocco della scrittrice davanti a una materia che non sa gestire. Ogni anticipo della scena, compresa la strategia della scrittura imposta, è un *j'accuse* della scrittrice, ma anche e soprattutto della scrittura a sé stessa: "daresti non so che per dimenticare quel sogno"[28]. Ma dimenticare il sogno di aver dimenticato, un dimenticare che diventa una tortura, per chi scrive, è impossibile.

Naturalmente la soluzione di *Kindheitsmuster* in questa chiave non è ancora una "risoluzione" dei conflitti tra oblio e memoria selettiva, ma più che altro un sintomo, persino tragico, del suo sostare al limite tra potenza e impotenza del ricordo, tra lacuna strutturale della parola e sua riformulazione[29]. Si può solo riflettere su questa "macchia nera", il *blinder Fleck*[30]. Ma si può dire che già qui, nella drammatica consapevolezza solo "scritturale", della mostruosità della memoria, risuoni l'avvertimento *toto coelo* politico che lancia la Medea di Wolf nella riscrittura del mito avvenuta a Muro caduto, a DDR finita: come la scrittura, anche "la città ha fondamento sopra

27 Per il riferimento all'omino gobbo in Benjamin, e alla sua *Infanzia berlinese*, si veda il contributo di B. Dahlke, *Schreiben wider das Vergessen – "Kindheitsmuster" (1976), exemplarisch*, in C. Hilmes – I. Nagelschmidt (a cura di), *Christa Wolf-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Metzler, Berlin 2020, pp. 123-142: 130.

28 Chr. Wolf, *Kindheitsmuster,* cit., p. 306; tr. it., cit., p. 221.

29 Si veda sul punto ancora G. Guerra, *Una "memoria a responsabilità limitata"?* Kindheitsmuster *di Christa Wolf e l'elaborazione del passato*, cit., pp. 150-151.

30 Chr. Wolf, *Nachdenken über den blinden Fleck*, in Ead., *Rede, dass ich dich sehe*, Berlin 2012. Su questo tema cfr. I. Wohlfart, *Christa Wolf oder Die Arbeit des blinden Flecks*, 2017, in "Weimarer Beiträge" 63, 2017, 4, pp. 562-593.

un misfatto"[31]. Il misfatto può essere trasfigurato per diventare un'immagine di memoria condivisa. L'ideologia di un'elusione necessaria, ontologicamente necessaria. In *Cassandra*, l'altra riscrittura risalente al 1983 – primo affondo mitologico –, Wolf elabora una strategia della lacuna, di cui la narrazione, consapevolmente finzionale, per non dire menzognera, è espressione. Arisbe, la donna della comunità alternativa dello Scamandro, dialoga con Cassandra una notte e le fornisce una lezione di dialettica della temporalità di fronte all'eterna ripetizione dell'identico.

> – Tu pensi, Arisbe, che l'essere umano non possa vedere sé stesso.
> – È così. Non lo sopporta. Ha bisogno di una raffigurazione (*Abbild*) che gli sia estranea.
> – E in questo non cambierà mai niente? Sempre e solo il ritorno dell'uguale (*die Wiederkehr des Gleichen*)? Autoestraneazione (*Selbstentfremdheit*), idoli, odio?
> – Non lo so. Ecco quello che so: ci sono buchi nel tempo (*Zeitenlöcher*). Questo ne è uno, qui e ora. Noi non possiamo lasciare che passi inutilizzato (*ungenutzt*).
> E qui finalmente ebbi il mio "Noi" (*Mein "Wir"*). Quella notte sognai, dopo tante notti desolate e senza sogni[32].

Di fronte al ripetersi perenne dell'uguale, alla ciclicità del mito, all'iterarsi della *Selbstentfremdheit*, il "noi" arriva come immagine di una comunità possibile, come sogno, proprio quando viene insegnata l'*utilizzabilità* dei "buchi nel tempo". Si può tessere proprio quando si *usa* il tempo che è forato: è lì che può apparire il "noi", non nel passato, e la città svelare il suo fondamento.

31 Chr. Wolf *Medea. Stimmen*, Luchterhand, Neuwied am Rhein 1996, poi Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2008, p. 23; tr. it. di A. Raja, *Medea. Voci*, e/o, Roma 2021 (1996), p. 25.

32 Ead., *Cassandra. Erzählung*, Luchterhand, Neuwied am Rhein 1983, pp. 144-145; tr. it. di A. Raja, *Cassandra*, e/o, Roma 2019 (1983), p. 127.

4. *W.G. Sebald, i mostri e il conflitto nella memoria*

Proprio la chiave della "scrittura dentro i sogni" fornisce una porta d'accesso alla tematica di una memoria non pacificata, non condivisa, per il più tardo tra gli autori scelti, benché molte sue opere siano contemporanee a quelle di Christa Wolf: W.G. Sebald. "Scrivere", afferma in un saggio su Jean Améry del 1988, "è un'attività equivoca, è portare acqua ai mulini altrui. E tuttavia, se si considera il predominio dei processi oggettivi, astenersi da una tale attività è ancor meno raccomandabile che perseverare in essa"[33]. In questo breve studio, la scrittura viene dunque dipinta come un muoversi ai margini dei "processi oggettivi" dello Stato totalitario (qualsiasi sia la sua incarnazione) e rischiosa per le connivenze che reca (ma ancor più rischiosa quando tace). Da Sebald, dalla sua saggistica ma tanto più dalla sua narrativa disseminata di immagini sgranate, confuse, opache allo sguardo e al ricordo, può trarsi una lezione reattiva rispetto alla strategia del silenzio perseguita nella fase iniziale del dopoguerra, quando "a scuola le campagne militari di Alessandro Magno e di Napoleone divennero più importanti di quanto accaduto solo quindici anni prima". Di fronte a queste rimozioni, Sebald persegue la riscrittura di immagini di "sogni storici", dove rivela di sentirsi a casa eppure estraneo. Nel *Discorso di presentazione all'accademia tedesca per la lingua e la poesia* (1999), rivela che la "Repubblica tedesca ha per me, nell'insieme, qualcosa di curiosamente irreale", e che "mi è già accaduto, proprio come accadde a Hebel, e anche a lui in sogno, di venire smascherato a Parigi, con l'accusa di aver tradito la patria"[34].

33 W.G. Sebald, *Mit den Augen des Nachtvogels. Über Jean Améry*, in "Etudes germaniques", 43, 3, 1988, pp. 313-327; tr. it. di A. Vigliani, *Con gli occhi di un uccello notturno*, in *Tessiture di sogno*, Adelphi, Milano 2022, pp. 131-147: 139.

34 Id., *Antrittsrede vor dem Kollegium der deutschen Akademie*, in *Wie sich selber sehen. Antrittsreden der Mitglieder vor dem Kollegium der Deutschen Akademie*, a cura di M. Assmann, con un saggio di H.-M. Gauger, Wallstein, Göttingen 1999, pp. 445-446; tr. it. di A. Vigliani, *Discor-*

Come mai Sebald sogna – *tesse*, nel lessico di Christa Wolf – sé stesso come traditore della patria? Forse perché, tornando all'articolo su Améry, come Améry vuole "attualizzare il conflitto tra vessati e vessatori ancora irrisolto in senso morale", perché "il punto qui non è la ricomposizione del conflitto, ma la sua apertura", perché Améry "esige che venga riconosciuto il *diritto* al risentimento, e ciò in definitiva significa soltanto il tentativo programmatico di sensibilizzare la coscienza di un 'popolo già riabilitato da tempo'". Proprio Jean Améry, o meglio Hans Mayer (il vero nome di Améry) sottolinea con le sue "fantasticherie morali" l'esigenza che queste "partano dallo stesso popolo tedesco", giungendo a dire che se così fosse "Hitler sarebbe revocato"[35].

Dunque Sebald è un "traditore" in buona compagnia, quando sottolinea l'impossibilità di una condivisione neutra della memoria: il suo far parlare la memoria a partire dal basso sociale, dal popolo che ha preso parte al nazismo e alla guerra, subendone le conseguenze materiali e psichiche, è l'opposto della liturgia egemonica della memoria, che preferiva gestire dall'alto il dicibile relativo al dodicennio nazionalsocialista e alle sue conseguenze. Perché il "buco temporale" affolla la letteratura tedesca del dopoguerra non solo per quanto compiuto attivamente da militari e civili tedeschi, ma anche per quanto subito. Una letteratura che, afferma Sebald in *Tra storia e storia naturale* del 1982, ha "un valore informativo piuttosto scarso riguardo alla realtà oggettiva di quel tempo e, in particolare, alla devastazione delle città con i modelli comportamentali e psichici che ne conseguirono"[36]. In questo articolo

so di presentazione all'accademia tedesca per la lingua e la poesia, in *Tessiture di sogno*, cit., pp. 219-220.

35 Id., *Con gli occhi di un uccello notturno*, in *Tessiture di sogno*, cit., pp. 131-147: 141.

36 Id., *Zwischen Geschichte uhnd Naturgeschichte. Versuch über die literarische Beschreibung totaler Zerstörung mit Anmerkungen zu Karack, Nossack und Kluge*, in "Orbis litterarum", 37, 4, 1982, pp. 345-66; tr. di A. Vigliani, *Tra storia e storia naturale. La descrizione letteraria della distruzione totale*, in *Tessiture di sogno*, cit., pp. 65-90: 66.

che precede di una decina d'anni il suo intervento sul tema come narratore, Sebald propone per la prima volta all'attenzione pubblica, nelle vesti di una triplice recensione a opere di Hermann Kasack, Hans Erich Nossack e Alexander Kluge, quanto poi finirà nel ciclo di conferenze zurighesi del 1997 sulla *Guerra aerea e la letteratura* (che in italiano hanno l'elegante titolo adornian-benjaminiano di *Storia naturale della distruzione*). Quelle conferenze si aprivano con parole che testimoniano, cinquant'anni dopo i fatti, come "l'esperienza di un'umiliazione nazionale senza precedenti, vissuta da milioni di persone negli ultimi anni della guerra, non avesse mai trovato modo di esprimersi a parole, mentre chi ne era stato colpito in prima persona evitava di tornarvi sopra e di trasmettervi il ricordo alle generazioni future". E terminavano con la constatazione brutale secondo cui "noi tedeschi siamo oggi un popolo dalla sorprendente cecità storica (*ein auffallend geschichtsblindes [...] Volk*)"[37].

Dalla saggistica il tema arriva alla narrativa. In un racconto, l'ultimo di *Vertigini* (*Schwindel. Gefühle*) del 1990, a provocare vertigini è il ritorno in patria. *Ritorno in patria*, è il titolo – in italiano – del quarto racconto. Dove il protagonista, l'io fittizio narrante che si reca a Wertach im Allgäu chiamandola sempre e solo W., si sorprende dell'aspetto mutato – dopo trent'anni di Inghilterra – del suo paese natale: "mi appariva più estraneo (*weiter für mich in der Fremde*) di qualsiasi altro luogo"[38]. È in quell'atmosfera di ritorno che Sebald fa cenno a un episodio ricorrente eppure misterioso della sua infanzia.

> In quasi tutti i cinegiornali, poi, si vedevano i cumuli di macerie di cui erano disseminate città come Berlino e come Amburgo, e che per lungo tempo non avevo collegato ai bombardamenti degli ultimi anni della guerra, dei quali io nulla

37 Id., *Luftkrieg und Literatur*, Hanser, München-Wien 1999, p. 6; tr. it. di A. Vigliani, *Storia naturale della distruzione*, Adelphi, Milano 2004, p. 12.

38 Id., *Schwindel. Gefühle* (1990), Eichborn, Frankfurt a.M. 1995, p. 202; tr. it. di A. Vigliani, *Vertigini*, Adelphi, Milano 2003, p. 165.

> sapevo, ritenendoli piuttosto una circostanza per così dire naturale (*eine sozusagen natürliche Gegebenheit*), tipica delle grandi città.[39]

Due anni prima, nel saggio su Jean Améry, aveva scritto: "La distruzione della *Heimat*, della terra natale, coincide con la distruzione della persona"[40]. La puntuale demolizione dell'io è tutta nella devastazione della terra-rifugio. Ma in questa omologia tra polis e individuo, Sebald opera uno scarto ulteriore e individua un nesso tra storia bellica e storia naturale, storia della distruzione e storia della specie. Cita un passo terribile delle *Lezioni francofortesi* di Heinrich Böll ("all'origine di questo Stato c'è un popolo immerso nella spazzatura"[41]), non prima di aver fornito un'eziologia naturalistica di quel fenomeno sociale diffuso che è la frenesia insopprimibile che si avverte, in modo controintuitivo, nei rifugi di fortuna per migliaia di sfollati esausti, reduci da un incontrollato vagare per sfuggire alle bombe e alle loro conseguenze.

> L'estrema irrequietezza e mobilità [...] rappresentavano il modo di reagire tipico di una specie che, dal punto di vista della storia naturale, vedeva bloccati tutti i suoi tentativi di fuga in avanti; un modo di reagire che, come esperienza preconscia, non rimase privo di effetti sulla nuova dinamica sociale destinata a svilupparsi successivamente al trauma.[42]

Se "la letteratura è stata molto reticente" su questo comportamento arcaico, Sebald, citando Canetti, prova a individuare una postura letteraria fondata invece sulla veridizione e la sobrietà dell'espressione, in cui "si cristallizza la resistenza contro la facoltà umana di reprimere tutti quei ricordi che po-

39 Ivi, p. 204; tr. it., *Vertigini*, cit., p. 167.

40 Id., *Con gli occhi di un uccello notturno*, cit., p. 143.

41 H. Böll, *Frankfurter Vorlesungen*, dtv, München 1968, p. 83; tr. it. *Lezioni francofortesi*, Linea d'ombra, Milano 1990 pp. 62-63.

42 W.G. Sebald, *Tra storia e storia naturale. La descrizione letteraria della distruzione totale*, cit., p. 77.

trebbero essere d'ostacolo, in un modo o nell'altro, alla continuazione della vita"[43]. Qui, quasi normativamente, Sebald fissa il nuovo gesto della memoria conflittuale: il "rischio".

> Il ricordo, insieme con la trasmissione dell'informazione oggettiva in esso contenuta, dev'essere delegato a coloro che sono disposti a convivere con il rischio della memoria. E la memoria è un rischio, perché [...] colui nel quale il ricordo continua a vivere attira su di sé l'ira di coloro che soltanto nell'oblio possono continuare a vivere.[44]

Se resta aperta la questione di chi siano i delegati al rischio (un'élite intellettuale, o un popolo "rischiarato" dal risentimento come voleva Améry?), Sebald conclude che "il tentativo di una descrizione letteraria delle catastrofi collettive finisce necessariamente per minare [...] la forma del romanzo legata alla visione borghese del mondo"[45]. Ovvero, una forma-romanzo che si proponga di ricostruire l'esperienza della distruzione è impossibile, e tantomeno un racconto in prima persona. Perché quell'esperienza, per i modi con cui si è verificata e per le stratificazioni di rimozione necessaria che ha provocato, è "semplicemente inattingibile e si poteva recuperare solo per via indiretta, grazie a un apprendimento successivo"[46].

Via indiretta, apprendimento a posteriori, ricostruzione dei condizionamenti determinati dai buchi neri, dalle volontà di reprimere il ricordo. Sono queste le strategie di scrittura che metterà in campo Sebald di lì a poco per "restituire" la memoria postuma, *ficta*, laterale e conflittuale della città distrutta, divisa nella sua distruzione tra chi sa e chi non sa ri-

43 Ivi, p. 79. L'allusione è al racconto di Elias Canetti "Il diario da Hiroshima del dottor Hachiya" (da *Gespaltene Zukunft*, Hanser, München 1972), tradotto in *Potere e sopravvivenza*, Adelphi, Milano 1994, pp. 149-160 (il passo è p. 150).

44 W.G. Sebald, *Tra storia e storia naturale*, cit., p. 79.

45 Ivi, p. 80.

46 Ivi, p. 82.

cordare. Ma, di nuovo, se non c'è nessuna "lezione della catastrofe", perché divergono tempo storico e tempo percettivo, perché c'è una catastrofe attiva e una passiva, allora "chi" è il delegato della memoria in una democrazia in cui la maggioranza non ama ricordare? In uno studio recente sull'Atene del decreto sull'amnistia, *me mnesikakein* del 403 a.C., che già era stato al centro delle considerazioni di Nicole Loraux sull'oblio – il misfatto, direbbe Wolf – fondativo della città, si è ricordato che l'amnistia è innanzitutto un'operazione di mitopoiesi – in questo caso una mitopoiesi finalizzata a una "seconda fondazione della democrazia", dove vige una "retorica da epitafio", dove alcuni vengono mitizzati come liberatori, altri demonizzati come "tiranni", alcuni fatti vengono edulcorati, altri obnubilati, altri esaltati[47]. Se scrivere è intervenire nel campo conflittuale del passato, scrivere amnistie è redigere il trattato della pace e dell'oblio.

Le tre strategie della memoria qui passate in rassegna nella letteratura tedesca del dopoguerra indicano che nel narrare l'incontro con l'estraneo del proprio passato è opportuno sporcare le immagini, e anche i trattati che vigilano sulla loro pulizia. Se i conflitti sono sporchi, e tutti i conflitti lo sono, anche la memoria va sporcata, demitologizzata, e usata per navigare attorno a quel vuoto che è il rifiuto "di specie" a ricordare, per spiegare, almeno, i motivi dell'oblio.

Bibliografia

Adorno Th. W., *Kulturkritik und Gesellschaft* (1949); tr. it. di C. Mainoldi, *Critica della cultura e società*, in *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Einaudi, Torino 1972.

Id., *Negative Dialektik*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1966; tr. it. di P. Lauro, *Dialettica negativa*, a cura di S. Petrucciani, Einaudi, Torino 2004.

47 E. Grisanzio, *Un mito di rifondazione. L'"amnistia" ateniese del 403 a.C.*, il Mulino, Bologna 2021, p. 146.

Benjamin W., *Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages* (1934), GS II, 2, pp. 409-32; tr. it. *Franz Kafka. A dieci anni dalla morte*, in *Il mio Kafka. Scritti, lettere, frammenti*, a cura di L. Arigone – M. Palma, Castelvecchi, Roma 2024, pp. 45-85.

Böll H., *Frankfurter Vorlesungen*, dtv, München 1968; tr. it., *Lezioni francofortesi*, Linea d'ombra, Milano 1990.

Borso D., *Celan in Italia. Storia e critica di una ricezione*, Prospero, Novate Milanese 2020.

Büchner G., *Lenz* (1839), tr. di A. Spaini, illustrazioni di G. Chiaraluce, testi di G. Benn e M. Walser, Giometti & Antonello, Macerata 2013.

Canetti E., "Dr. Hachyias Tagebuch aus Hiroshima" (1972); tr. it. di F. Jesi, "Il diario da Hiroshima del dottor Hachiya", in *Potere e sopravvivenza*, Adelphi, Milano 1994, pp. 149-160.

Celan P., *Die Gedichte*, a cura di B. Wiedemann, Suhrkamp, Berlin 2018.

Id., *Gespräch im Gebirg*, "Neue Rundschau", 1960, n. 71, 2, 1960, pp. 199-202, ora in *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, a cura di B. Alleman, in collaborazione con S. Reichert – R. Bücher, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2000, vol. III, pp. 169-173; tr. it. *Conversazione nella montagna*, in *La verità della poesia. "Il meridiano" e altre prose*, a cura di G. Bevilacqua, Einaudi, Torino 2008, pp. 42-46.

Id., *Der Meridian. Rede anläßlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises Darmstadt, am 22. Oktober 1960*, in Id., *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, vol. III, *Gedichte III. Prosa. Reden*, Suhrkamp, pp. 187-202; tr. it., *Il meridiano. Discorso in occasione del conferimento del Premio Georg Büchner. Darmstadt, 22 ottobre 1960*, in *La verità della poesia. "Il meridiano" e altre prose*, a cura di G. Bevilacqua, Einaudi, Torino 2008, pp. 3-22.

Dahlke, B. *Schreiben wider das Vergessen – "Kindheitsmuster" (1976), exemplarisch*, in C. Hilmes – I. Nagelschmidt (a cura di), *Christa Wolf-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Metzler, Berlin 2020, pp. 123-142.

Emmerich W., *Nahe Fremde. Paul Celan und die Deutschen*, Wallstein, Göttingen 2020.

Gargano A., *Tracce mnestiche*, in D. Padularosa, *Scrivere io, scrivere (l')altro: immagini della memoria. Studi su Christa Wolf*, Castelvecchi, Roma 2023, pp. 17-28.

Ghelardi M., *Introduzione*, in A. Warburg, *Fra antropologia e storia dell'arte. Saggi, conferenze, frammenti*, Einaudi, Torino 2021, pp. V-LVII.

Gnani P., *Scrivere poesie dopo Auschwitz. Paul Celan e Theodor W. Adorno*, introduzione di P. Stefani, Giuntina, Firenze 2010.

Grisanzio E., *Un mito di rifondazione. L'"amnistia" ateniese del 403 a.C.*, il Mulino, Bologna 2021.

Guerra G. *Una "memoria a responsabilità limitata"?* Kindheitsmuster *di Christa Wolf e l'elaborazione del passato*, in D. Padularosa, *Scrivere io, scrivere (l')altro: immagini della memoria. Studi su Christa Wolf*, Castelvecchi, Roma 2023, pp. 141-151.

Loraux N., *La cité divisée: L'oubli dans la mémoire d'Athènes*, Payot, Paris 1997; tr. it. di S. Marchesoni, *La città divisa. L'oblio nella memoria di Atene*, intr. di G. Pedullà, Neri Pozza, Vicenza 2025.

Malebranche N. de, *Recherche de la vérité où l'on traite de la nature de l'esprit de l'homme et de l'usage qu'il en doit faire pour éviter l'erreur dans les sciences*, a cura di Geneviève Rodis-Lewis, in *Œuvres Complètes*, Vrin, 1963, t. II.

Palma M., *Images and the Politics of Memory in Aby Warburg*, in D. Padularosa (ed.), *Pathographies of Modernity with Aby Warburg and Beyond: An Astral Map of Warburgian Constellations*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2024, pp. 176-194.

Sebald W.G., *Zwischen Geschichte und Naturgeschichte. Versuch über die literarische Beschreibung totaler Zerstörung mit Anmerkungen zu Karack, Nossack und Kluge*, in "Orbis litterarum", 37, 4, 1982, pp. 345-66; tr. it. di A. Vigliani, *Tra storia e storia naturale. La descrizione letteraria della distruzione totale*, in *Tessiture di sogno*, Adelphi, Milano 2022, pp. 65-90.

Id., *Mit den Augen des Nachtvogels. Über Jean Améry*, "Etudes germaniques", 43, 3, 1988, pp. 313-327; tr. it. *Con gli occhi di un uccello notturno*, in *Tessiture di sogno*, tr. di A. Vigliani, Adelphi, Milano 2022, pp. 131-147.

Id., *Schwindel. Gefühle* (1990), Eichborn, Frankfurt a.M. 1995; tr. it. di A. Vigliani, *Vertigini*, Adelphi, Milano 2003.

Id., *Antrittsrede vor dem Kollegium der deutschen Akademie*, in *Wie sich selber sehen. Antrittsreden der Mitglieder vor dem Kollegium der Deutschen Akademie*, a cura di M. Assmann, con un saggio di H.-M. Gauger, Wallstein, Göttingen 1999, pp. 445-446; tr. it. di A. Vigliani, *Discorso di presentazione all'accade-*

mia tedesca per la lingua e la poesia, in *Tessiture di sogno*, Adelphi, Milano 2022, pp. 219-220.
Id., *Luftkrieg und Literatur*, Hanser, München-Wien 1999; tr. it. di A. Vigliani, *Storia naturale della distruzione*, Adelphi, Milano 2004.
Stimilli D., *Postfazione*, in A. Warburg, *Per monstra ad sphaeram*, Abscondita, Milano 2014, pp. 137-164.
Treml M., Passio *als Leid und Leidenschaft. Aby Warburgs Bilderatlas*, in B. Bertrams – A. Roselli (a cura di), *Selbstverlust und Welterfahrung. Erkundungen einer pathischen Moderne*, Turia + Kant, Wien 2021, pp. 254-279.
Warburg A., *Einleitung zur Mnemosyne Bilderatlas*, in *Werke in einem Band*, a cura di M. Treml – S. Weigel – P. Ladwig, Suhrkamp, Berlin 2018, pp. 629-646; tr. it. *Introduzione a Mnemosyne: l'Atlante delle immagini*, in Id., *Fra antropologia e storia dell'arte. Saggi, conferenze, frammenti*, a cura di M. Ghelardi, Einaudi, Torino 2021, pp. 199-218.
Winkelvoss K., *W.G. Sebald, l'économie du pathos*, Garnier, Paris 2021.
Wohlfart I., *Christa Wolf oder Die Arbeit des blinden Flecks*, 2017, in "Weimarer Beiträge" 63, 2017, 4, pp. 562-593.
Wolf, Chr. *Erfahrungsmuster. Diskussion zu "Kindheitsmuster" (1975)*, in *Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze, Reden und Gespräche 1959-85*, pp. 806-843.
Ead., *Kindheitsmuster*, Aufbau, Berlin 1976; ora Suhrkamp, Berlin 2012, e-book; tr. it. di A. Raja, *Trama d'infanzia*, edizioni e/o, Roma 1992.
Ead., *Cassandra. Erzählung*, Luchterhand, Neuwied am Rhein 1983; tr. it. di A. Raja, *Cassandra*, e/o, Roma 2019 (1983).
Ead. *Warum schreiben Sie?* (febbraio 1985), in *Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze, Reden und Gespräche 1959-85*, Luchterhand, Neuwied am Rhein 1987, pp. 75-76.
Ead., *Medea. Stimmen*, Luchterhand, Neuwied am Rhein 1996, poi Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2008; tr. it. di A. Raja, *Medea. Voci*, e/o, Roma 2021 (1996).
Ead., *Wir haben dieses Land geliebt. Gespräch mit Susanne Beyer und Volker Hage*, 13 giugno 2010, in Ead., *Rede, dass ich dich sehe*, Suhrkamp, Berlin 2012, pp. 188-198; tr. it. in *Parla, così ti vediamo. Saggi, discorsi, interviste*, tr. di A. Raja, e/o, Roma 2015.
Ead. *Nachdenken über den blinden Fleck*, in Ead., *Rede, dass ich dich sehe*, Suhrkamp, Berlin 2012, pp. 72-98.

“Il romantico non va cercato nell’oggetto”

Letteratura e mediazione

di Francesca Monateri[*]

Abstract

This article revisits the legacy of German Romanticism in order to rethink the relationship between literature, philosophy, and political theory. Against twentieth-century interpretations–especially those of Schmitt and Lukács–which reduced Romanticism to a form of subjective withdrawal incapable of engaging with reality, the essay reconstructs a different genealogy of the romantic novel as a space where conflict between subject and world is not dissolved but structurally mediated. Through the works of Jean Paul, the Schlegel brothers, and Novalis, and in dialogue with later thinkers such as Benjamin and Blumenberg, the paper argues that Romanticism sought to articulate new forms of collective narration capable of preserving both the dynamism of modern subjectivity and the resistance of external reality. Rather than identifying the revolutionary force of literature solely with its capacity to expose or exacerbate conflict, the Romantic tradition reveals the possibility of shaping conflict into form. This perspective challenges entrenched oppositions–order versus critique, philosophy versus literature, subject versus object–opening the way for a renewed theory of the novel as a site of mediation rather than dissolution.

Keywords: German Romanticism; Theory of the Novel; Political Theology; Conflict; Form.

* Università di Napoli L’Orientale, francesca.monateri@unior.it

Dimensione estetica, n. 1, 2026 • Mimesis Edizioni • ISBN: 9791222331928 • mimesisjournals.com/ojs/index.php/dimensione-estetica • DOI: 10.7413/dim-est-0009
© 2026 – The Author(s). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (CC-BY-4.0).

1. *Introduzione. L'ordine sta alla politica come il conflitto alla letteratura?*

Conclusione obbligata della teoria politica del Novecento è stata l'instaurazione di un nesso incisivo tra male e potere. Il potere non si presenta più come dispositivo di mediazione, ma come un ambito da cui difendersi, da temere e, in ultima istanza, da rifiutare. Di prefigurazioni letterarie di un simile esito se ne potrebbero citare molte, ma nessuna più eloquente della 'cosiddetta' *Leggenda del Grande inquisitore* di Dostoevskij, con le inquietanti letture dei suoi primi interpreti. Ai loro occhi, è proprio a causa del bene, nella pretesa di realizzarlo, che si cela la ragione del suo pervertirsi in male[1]. Così si interrompe la lunga tradizione della teologia politica, il cui presupposto era, al contrario, il riconoscimento di una relazione quasi ontologica tra bene e potere. Quest'ultimo poteva infatti rappresentare autenticamente il bene, come idea che prende corpo, come *eikon* – immagine capace di rendere visibile ciò che altrimenti resterebbe nascosto, principio simbolico in grado di conferire senso e significato a un governo terreno[2].

1 È sicuramente questa la tesi di N.A. Berdjaev, *La concezione di Dostoevskij*, tr. it. di B. Del Re, Einaudi, Torino 1945; ma anche della riscrittura della leggenda firmata da V. Solov'ëv, *Tre dialoghi. Sulla guerra, il progresso e la fine della storia universale con assieme un breve racconto dell'Anticristo e un'appendice*, Marietti, Torino 1975. Le uniche difese possibili dell'Inquisitore sembrano venire da parte cattolica: "di fronte a questo Cristo non ha ragione in ultima analisi il Grande inquisitore?" R. Guardini, *Dostojevskij. Il mondo religioso*, Morcelliana, Brescia 1968, p. 127; C. Schmitt, *Glossario*, tr. it. di P. Dal Santo, Milano, Giuffrè 2001, p. 343; V. Rozanov, *La Leggenda del Grande Inquisitore*, Marietti, Genova 1989. È a causa del testo di Rozanov che ancora oggi ci riferiamo al racconto di Ivan con il termine 'leggenda' che invece non compare mai all'interno del romanzo, cfr. F. Dostoevskij, *I fratelli Karamazov*, tr. it. di M.R. Fasanelli, Milano, Garzanti 1992.

2 Di qui la distinzione tra *Repräsentation* e *Vertretung* operata da Carl Schmitt, il principale interprete novecentesco della teologia politica: C. Schmitt, *Cattolicesimo romano e forma politica. La visibilità della Chiesa:*

Se la teologizzazione del potere può apparire agli antipodi della sua demonizzazione, entrambe le prospettive finiscono tuttavia per condividere una medesima logica: l'impossibilità di immaginare una trasformazione dell'esistente. Ne risulta una polarizzazione rigida e non articolabile tra l'elogio e il rifiuto dell'ordine vigente, tra l'apologia e la critica, tra il "freno" al caos apocalittico e l'"accelerazione" del tempo come fuga verso la fine del mondo[3]. Una dinamica non dissimile attraversa anche la teoria estetico-letteraria, dove l'opera d'arte sembra oscillare tra i due poli di quella contrapposizione binaria: da un lato, essa diventa ideologia, strumento di apologia del presente – "l'arte del Leccapiedi" che, come direbbe Bertolt Brecht, "richiede studio e allenamento. E molta disciplina"[4]; dall'altro, essa si manifesta come critica radicale del presente, sospensione utopica delle sue regole, messa in crisi delle logiche dominanti, con l'ambizione di "scardinare il *continuum* della storia"[5]. Ridurre questa contrapposizione a un semplice contrasto tra realismo estetico e avanguardia artistica signifi-

una riflessione scolastica, tr. it. di C. Galli e C. Sandrelli, il Mulino, Bologna 2010. Qualcosa che vale per tutti i paradigmi che si rifanno alla teologia politica. *In primis*, E. Kantorowicz, *I due corpi del re. L'idea di regalità nella teologia politica medievale*, tr. it. di G. Rizzoni, Torino 1989; H.U. von Balthasar, *Gloria. Una estetica teologica*, Jaca Book, Milano 2012.

3 Fenomeno particolarmente esplicito nel dibattito filosofico-politico italiano intorno al "*katechon*", termine utilizzato come sinonimo di ordine politico. Mi permetto, in questo senso, di rimandare al mio: F. Monateri, Katechon. *Filosofia, politica, estetica*, Bollati-Boringhieri, Torino 2023. Cfr. M. Cacciari, *Dell'inizio*, Adelphi, Milano 1990; Id., *Il potere che frena. Saggio di teologia politica*, Adelphi, Milano 2013; G. Agamben, *Il tempo che resta. Un commento alla «Lettera ai Romani»*, Bollati Boringhieri, Torino 2000; Id., *Il regno e la gloria. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo*. Neri Pozza, Vicenza 2007; Id., *Il mistero del male. Benedetto XVI e la fine dei tempi*, Laterza, Roma-Bari 2013.

4 B. Brecht, *Il romanzo dei tui*, tr. it a cura di M. Federici Solari, L'orma, Roma 2016, p. 163.

5 W. Benjamin, *Sul concetto di Storia*, a cura di G. Bonola e M. Ranchetti, Einaudi, Torino 1997, p. 47. Cfr. F. Masini, *Brecht e Benjamin. Scienza della letteratura ed ermeneutica materialista*, L. Distaso (a cura di), Napoli, Guida, 2024.

cherebbe semplificare la complessità dell'esperienza letteraria novecentesca. La sfida consiste piuttosto nel concepire forme del conflitto capaci di far convivere soggetto e mondo, articolandoli senza che l'uno si dissolva nell'altro.

Il Romanticismo tedesco, prima, e la critica novecentesca, poi, affrontarono il problema, ipotizzando che il conflitto potesse trovar posto nella forma romanzo. Interpreti come Schmitt e Lukács ne misero in evidenza i limiti, leggendo nel romanzo l'espressione di un soggettivismo incapace di confrontarsi con il reale; Benjamin e Blumenberg, al contrario, cercarono di recuperare almeno alcuni aspetti di quella tradizione[6]. La questione è tuttavia rimasta aperta, lasciando in sospeso una domanda su come concepire forme artistiche capaci di articolare la relazione conflittuale tra soggetto e mondo.

A partire da queste premesse, il saggio si articola in tre momenti: il primo prende in esame la teoria letteraria che emerge da alcune delle principali letture novecentesche del Romanticismo tedesco; in seguito, il lavoro indaga l'alternativa suggerita dalla tradizione romantica, che nel corso del Novecento sembra sopravvivere come residuo inconsapevole o mai del tutto tematizzato; infine esso mostra come molti dei pregiudizi che associano la politica all'ordine e la letteratura al conflitto possano, o forse debbano, essere radicalmente ripensati.

È proprio nell'universo romantico, con i suoi percorsi interrotti, che la teoria politica torva lo spazio per una riflessione metateorica sul rapporto – eminentemente conflittuale – fra filosofia e letteratura. Il problema è chiaro: la proliferazione di soggettività irrelate, ciascuna chiusa nella

6 Gli studi sul romanticismo tedesco di Benjamin sono sintetizzati almeno in W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, tr. it. di F. Cuniberto, Einaudi, Torino 1999; quelli di Blumenberg, che esprimono più intensamente la paradossale relazione con l'eredità romantica, in: H. Blumenberg, *La leggibilità del mondo*, tr. it. di B. Argenton, il Mulino, Bologna 1984, il suo libro più "affascinante" secondo Italo Calvino. I. Calvino, *Lezioni Americane*, Milano, Mondadori 2023, p. 111.

particolarità della propria differenza, conduce all'impossibilità di un'egemonia.[7] Articolare le differenze, pur conservandole, rappresenta allora una sfida letteraria prima ancora che politica: essa riguarda infatti la capacità di creare narrazioni collettive[8]. Una *chance* che diviene possibile rinunciando all'idea che la portata rivoluzionaria dell'universo letterario, e in senso lato artistico, consista unicamente nell'esibire e dischiudere i conflitti che attraversano il presente. Si tratta piuttosto di riconoscerli e dar loro forma[9].

2. *Novecento: il conflitto mancato*

Nel 1919 Carl Schmitt si interroga sul "valore etimologico" del "termine 'romanticismo'", alla ricerca di una chiave di lettura unitaria – sebbene fragile e storicamente incerta – di un arco temporale che dall'età di Goethe arriverebbe fino agli anni Venti del Novecento. A suo avviso, ciò che assimilerebbe autori e momenti storici tanto differenti sarebbe la tendenza a ridurre la "realtà" a una molteplicità di "innumerevoli punti", ciascuno dei quali potrebbe costituire "l'inizio di un

7 Cfr. M. Cangiano, *Guerre culturali e neoliberismo*, Torino, Nottetempo 2024.

8 Cfr. F. Jameson, *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi, Roma 2015; sulla stessa scia: A. Kornbluh, *Immediacy. Or the Style of Too Late Capitalism*, Verso, London-New York 2024; F. Marchesi, *Corpo politico. Oltre l'immediatezza*, in F. Monateri – M. Pagan (eds.), *Pensiero radicale. Sulla prassi istituente*, Quodlibet, Macerata 2024, pp. 197-216; M. Cangiano, *Going with the flow: materiali per una storia culturale del "flusso". Il secondo '700 e l'intrecciarsi di una metafora al dibattito epistemologico ed estetico*, in "Enthymema", N. 37, 2025, pp. 219-28.

9 Sui rischi reazionari di una messa in forma, cfr. P. Bordieu, *L'ontologie politique de Martin Heidegger*, Minuit, Paris 1988; G. Guerra, *Ernst Jünger. Una biografia letteraria e politica*, Carocci, Roma 2025. Per una bibliografia più approfondita sul tema mi permetto di rinviare al mio: *Schmitt romantico. Letteratura, mito, avanguardie*, FrancoAngeli, Milano 2024.

romanzo"[10]. L'"attitudine romantica" consisterebbe dunque, secondo Schmitt, nel "ritirarsi del soggetto in sé stesso"[11].

Nella recensione a *Romanticismo politico*, György Lukács riprende e sviluppa questa intuizione, precisando che "il romantico non va ricercato nell'oggetto, ma nella posizione del soggetto rispetto all'oggetto"[12]. La diagnosi coincide con quella del giurista riconoscendo nel romanticismo un tratto marcatamente *soggettivista*. Una lettura attenta delle pagine schmittiane, e la recensione di Lukács lo mostra bene, rivela una conoscenza dei romantici più profonda di quanto comunemente si riconosca: Adam Müller resta infatti un riferimento centrale, ma non esclusivo: altrettanto decisivi sono i fratelli Schlegel e Novalis[13].

L'analisi schmittiana mira a criticare il movimento romantico facendone il momento genetico del liberalismo tedesco, e tuttavia non si limita a un attacco alla Repubblica di Weimar. Quel lavoro rappresenta anche un tentativo di contrastare le letture che l'estrema destra offriva del Romanticismo, volte a recuperare un organicismo politico in chiave antiliberale – un tentativo che Schmitt non assecondò mai, come dimostra la lettera del 1925 (data della seconda edizione di *Romanticismo politico*) indirizzata ad Alfred Baeumler, con la quale respingeva l'invito a collaborare a una miscellanea insieme a Othmar Spann.

10 C. Schmitt, *Romanticismo politico*, tr. it. a cura di C. Galli, il Mulino, Bologna 2021, p. 133.

11 Ivi, p. 126.

12 G. Lukács, *Carl Schmitt: romanticismo politico*, in F. Monateri, *La forma romanzo*, Morcelliana, Brescia 2025, p. 176. Schmitt e Lukács condividono una lettura hegeliana del movimento romantico. Com'è stato sottolineato: "[...] Lukács vede nel romanzo il rispecchiamento del *carattere etico* della forma di vita borghese (*Bürgerlichkeit*) a scapito del *carattere politico e sociale*: un'etica della disillusione che reagisce al fallimento [...]" L. Distaso, *Lukács e l'estetica hegeliana: come ridare vita al 'cane morto'*, in S. Danzilli, S. Favenza, A.P. Ruoppo, S. Tinè (a cura di), *Lukács e la dialettica*, La città del sole, Napoli-Potenza 2024, p. 212.

13 C. Schmitt, *Romanticismo politico*, cit., pp. 11, 41, 55, 59, 69, 72, 75, 77, 82-84, 103, 113, 123-129, 133-135, 150, 211-212, 222, ma soprattuto: 142-144 e 192-194.

> [...] Le differenze tra me e il professor Othmar Spann sono così grandi che a mio avviso cooperare a una pubblicazione dove ci troveremmo entrambi è del tutto impensabile [...] mi rifiuto di comparire al suo fianco, non perché egli appartiene a una cerchia che sistematicamente ignora il mio lavoro e che per principio non cita mai il mio nome, ma anche perché sono solito considerare la filosofia politica un argomento troppo serio.[14]

È "del tutto impensabile" aver anche solo ipotizzato una collaborazione. L'inadeguatezza della teoria romantica del romanzo si confonde così con la sua inattualità. Inadeguatezza e inattualità costituiscono infatti i due termini principali anche dell'interpretazione di Lukács, insieme alle ragioni che probabilmente lo spinsero a recensire positivamente il lavoro schmittiano.

La conclusione di *Teoria del romanzo* (1920) riguarda proprio l'inattualità del romanzo come forma per il presente, costringendo Lukács a ipotizzare delle alternative. Qui, è la letteratura dostoevskiana a configurarsi come opzione possibile, sulla base della tesi secondo cui "Dostoevskij" non avrebbe scritto "alcun romanzo"[15]. Ma la prospettiva lukacsiana, che

14 C. Schmitt, *Lettera a Alfred Baeumler 06/08/1925*, riportata in J.W. Bendersky, *Carl Schmitt teorico del Reich*, tr. it. e a cura di M. Ghelardi Il Mulino, Bologna 1989, pp. 89-90.

15 "[...] la grande epica è una forma legata all'empiria del momento storico, e ogni tentativo di figurare l'utopico come un che di esistente, non porta alla creazione di una realtà, ma alla distruzione della forma. Il romanzo è la forma – per usare un'espressione di Fichte – dell'epoca della compiuta iniquità, ed è destinato a rimanere la forma sovrana, almeno finché il mondo si trova sotto il dominio di tale costellazione. In Tolstoj si rendevano visibili i presagi di una nuova epoca universale, ma rimasero degli spunti polemici e nostalgici, delle astrazioni. / Questo nuovo mondo viene individuato e delimitato solo nelle opere di Dostoevskij, ma lungi dall'entrare in contrasto con la situazione di fatto, esso si offre quale mera realtà semplicemente contemplata. Per questo motivo sia Dostoevskij che la sua forma si collocano al di là di queste nostre considerazioni: Dostoevskij non ha scritto alcun romanzo e l'orienta-

auspica così la nascita di una "nuova epica", non si riduce a un nostalgico ritorno a forme preromantiche. Già altrove (1911), Lukács aveva suggerito il ricorso alla saggistica come forma adeguata alla propria contemporaneità, peraltro in sintonia con la speranza romantica di fusione di filosofia e letteratura[16]. Franco Fortini invitava a recuperare questo Lukács, sottolineando come questo "discorso intermedio", questa "'forma' che è la saggistica", prefiguri la futura "categoria della *mediazione*"[17].

L'analisi comparata delle interpretazioni novecentesche del romanticismo mostra come la teologia politica schmittiana possa configurarsi come un'alternativa alla forma romanzo, scoprendosi una forma che, se non mitologica[18], possiede quantomeno un carattere narrativo, teso a confutare l'autonarrazione con cui la modernità giustifica l'origine costruttivo-razionalista delle proprie strutture.

In questo quadro – che combina la consapevolezza dell'inattualità della teoria del romanzo con una parziale incom-

mento figurativo che emerge dalle sue opere non ha niente a che vedere, né in senso affermativo, né in senso negativo, con il romanticismo europeo del diciannovesimo secolo e con le molteplici reazioni, parimenti romantiche, da esso suscitate" G. Lukács, *Teoria del romanzo*, tr. it. a cura di G.Raciti, SE, Milano 1999, p.145-146. Cfr. E. Zinato, *György Lukács inattuale? Una teoria politica del romanzo*, «Between» 10 (2015): http://www.Betweenjournal.it/.

16 Il saggio incarnerebbe infatti una forma di "poesia intellettuale", per utilizzare il termine con cui "lo Schlegel maturo" si riferiva ai "saggi di Hemsterhuis" G. Lukács, *L'anima e le forme*, tr. it. di S. Bologna, SugarCo, Milano 1963, p. 48.

17 F. Fortini, *Introduzione*, in G. Lukács, *L'anima e le forme*, cit., p. 9. Corsivo e virgolette '' nel testo originale.

18 Schmitt si confronta con l'utilizzo politico del mito, arrivando in definitiva a rifiutarlo, a partire da G. Sorel, *Riflessioni sulla violenza*, tr. it. di A. Sarno, Laterza, Roma-Bari 1926. Cfr. C. Schmitt, *Teoria politica del mito*, in Id., *Posizioni e concetti. In lotta con Weimar-Ginevra-Versailles*, tr. it. a cura di A. Caracciolo Giuffrè, Milano 2007, pp. 24-25; F. Mancuso, *Carl Schmitt interprete di Sorel*, in P. Pastori, G. Cavallari (a cura di), *Georges Sorel nella crisi del liberalismo europeo*, Affinità Elettive, Ancona 2001, soprattutto pp. 557-558.

prensione del modo in cui essa aveva cercato di integrare il conflitto nella forma – è necessario fare almeno riferimento al dialogo di Schmitt con Walter Benjamin, a partire dal *Dramma barocco tedesco*[19], e con Hans Blumenberg, soprattutto in relazione ai modi della legittimazione del presente[20]. Benjamin e Blumenberg risultano in larga parta meno critici nei confronti della tradizione romantica, e tuttavia, pur riformulandone alcuni elementi, mostrano entrambi la necessità di riarticolare la teoria del romanzo. Nel *Dramma Barocco*, il romanzo è rivisto sulla falsariga delle Avanguardie artistiche, come osserva Lukács nel testo di Benjamin: "sembra veder cadere la maschera del Barocco e comparire il teschio dell'avanguardia"[21]. Nella

19 Fu Benjamin a inviare a Schmitt il *Dramma barocco tedesco* insieme alla lettera: "Egregio Professore, riceverà a giorni dalla casa editrice il mio libro Il dramma barocco tedesco. [...] noterà quanto il libro le debba nell'interpretazione della teoria della sovranità del xvii secolo. Oltre a ciò, forse posso anche dirle che dalle sue opere più recenti, in particolare *La Dittatura*, ho tratto una conferma del mio metodo di ricerca nella filosofia dell'arte dal suo nella filosofia dello Stato". Una continuità metodologica che peraltro vede anche Taubes, affermando, dopo aver riportato la lettera di Benjamin: "qui sotto potete mettere anche il mio nome" J. Taubes, *In divergente accordo. Scritti su Carl Schmitt*, tr. it. di G. Scotto ed E. Stimilli, Quodlibet, Macerata 1996, pp. 71-72. Taubes non solo è a conoscenza dell'esistenza di questa lettera, ma ne denuncia a più riprese la mancata pubblicazione nell'edizione dell'epistolario curato da Scholem e Adorno, e uscito nel 1966. Cfr., ivi, p. 37; Id., *Il prezzo del messianesimo. Una revisione critica delle tesi di Gershom Scholem*, a cura di E. Stimilli, Quodlibet, Macerata 2000, p. 135: "[La teoria di Benjamin deriva] dalla Teologia politica di Carl Schmitt – v. la lettera di Benjamin a C. S. che "giace" nell'archivio Benjamin, ma che non è stata pubblicata – e perché poi? – e ciò nonostante, grazie a una mia iniziativa, sta facendo il giro tra alcune persone interessate". La lettera di Taubes risale al 1977. Per quanto riguarda il debito di Benjamin denunciato nella lettera a Schmitt, cfr. G. Gurisatti, *Introduzione*, in C. Schmitt e J. Taubes, *Ai lati opposti delle barricate. Corrispondenza e scritti 1948-1987*, a cura di G. Gurisatti, Adelphi, Milano 2018, p. 22.

20 Cfr. l'epistolario: H. Blumenberg e C. Schmitt, *L'enigma della modernità. Epistolario 1971-1978*, tr. it. di M. Di Serio e O. Nicolini, Laterza, Roma-Bari 2012.

21 G. Lukács, *Il significato attuale del realismo critico*, tr. it. di R.

Leggibilità del mondo, invece, esso è ripensato prendendo sul serio la "prova di forza" ipotizzata dal movimento primo-romantico di una lettura *omogenea* del mondo come poesia[22]. Né Benjamin né Blumenberg, a differenza di Schmitt e Lukács, cadono nel pregiudizio di attribuire al movimento primo-romantico la parola 'fine' nella concezione di una realtà esterna tradizionalmente intesa.

Certo, tutti gli interpreti concordano nel riconoscere nel tanto temuto soggettivismo romantico una trasformazione profonda della teoria dell'opera d'arte: essa non è più semplice imitazione della realtà esterna (realtà che, a partire dalle letture nietzschiane del movimento romantico, tenderà a scomparire), ma sua comprensione più profonda. Da questo punto di vista, le teorie novecentesche del rispecchiamento devono più di quanto ammettano all'universo di Schlegel e di Novalis.[23] Benjamin e Blumenberg colgono, diversamente da Schmitt e Lukács, come nella forma romanzo persista quella relazione soggetto-mondo che è sempre e necessariamente conflittuale, e che altrettanto frequentemente rischia di annullare uno dei due poli. Scrive Blumenberg citando Kafka:

> Una volta Kafka ha detto [...]: "la realtà effettiva è sempre irrealistica". Ciò si riferisce certamente a circostanze estetiche, ma coglie nel segno anche in senso più ampio, poiché, sotto l'etichetta di realismo, si muovono così numerose pseudo realtà che, in tali contesti, la realtà effettiva non può più presentarsi realisticamente. Assume tratti esotici. Ma come sempre in ambito estetico, questa descrizione può condurre a un rovesciamento: è sufficiente attribuire ad una cosa quei tratti che nel contesto quotidiano la rendono irreale, per poter poi

Solmi, Einaudi, Torino 1957, p. 48. Cfr. W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, tr. it. di F. Cuniberto, Einaudi, Torino 1999.

22 H. Blumenberg, *La leggibilità del mondo*, tr. it. di B. Argenton, il Mulino, Bologna 1984, p. 260.

23 "L'elemento sentimentale", scrive Novalis, "è una luce interiore, rifratta in colori più belli e più potenti" Novalis – P. Klee, *I discepoli di Sais*, tr.it. di G. Moretti, Morcelliana, Brescia 2017, p. 71.

affermare che è proprio quel tratto che ha a che fare con la realtà effettiva.[24]

Forse, nella "prova di forza" tentata dal romanticismo era in gioco qualcosa di più della dissoluzione del reale, tanto temuta quanto poi riprodotta sia dal Novecento filosofico che dalla letteratura primo-romantica. Le letture novecentesche spesso non colgono il modo in cui *letterariamente* si tentò di rispondere al nichilismo implicito nelle declinazioni del pensiero filosofico e fichtiano, una minaccia che spaventava i romantici stessi, i quali, lungi dal volerla assecondare, cercarono di resistervi. Si tratta di un tentativo fallimentare, ma da cui si può ripartire per pensare un conflitto che non dissolva la forma, riflettendo sulla possibile necessità di riattivare narrazioni collettive.

3. *Romanticismo: il conflitto possibile*

Jean Paul, pseudonimo scelto da Johann Paul Friedrich Richter in omaggio a Rousseau, è tra gli autori che meglio consentono di comprendere due aspetti della teoria del romanzo rimasti opachi alla tradizione novecentesca. Da un lato, la resistenza alla filosofia fichtiana (e non, come si è spesso sostenuto dopo Nietzsche, una sua esasperazione)[25]; dall'altro, l'esigenza che da tale opposizione deriva: concepire forme dinamiche capaci di mediare il conflitto tra soggetto e mondo esterno.

In questa prospettiva, la genesi del romanzo romantico si misura con la possibilità di ripensare quel rapporto pro-

24 H. Blumenberg, *Realität und Realismus*, Suhrkamp, Berlin 2020, pp.174-175. Trad. mia.

25 Sulla scia di G. Moretti, *Narrare. Tra filosofia e letteratura*, in «estetica. Studi e ricerche» 1(2022), pp. 7-18. Sul ruolo fondativo della parola poetica come "dono materno", cfr. M. Stella, *Madreparola: risorgenze della Musa tra modernismo europeo e antichità classica*, Mimesis, Milano-Udine 2017.

blematico, al fine di elaborare forme nuove in grado di legittimare variate esigenze collettive. Se infatti sembrava prevalere la scelta della continuità con il passato, una sorta di utopica ricostruzione dell'antica relazione ingenua tra arte e vita – via massimamente rappresentata da Schiller[26] – l'inattualità di quel rapporto ne rivelava, al contempo, l'impraticabilità. La modernità imponeva dunque di cercare una legittimazione attraverso la discontinuità, facendo della frattura una forza generatrice. È in questa direzione che si muovono i Fratelli Schlegel e Novalis[27]. Come esplicita il *Dialogo sulla poesia*, l'inferiorità della letteratura moderna rende necessaria "una teoria dei generi letterari"[28], secondo il principio, poi fatto proprio da Bertol Brecht, per cui non bisogna "allacciarsi al buon vecchio ma al cattivo nuovo"[29]. Nasce così un pensiero letterario che rinuncia a ogni illusione sulla propria epoca, prendendo nondimeno posizione a favore di essa. Non sorprende, allora, che nell'immaginario simposio del *Dialogo sulla poesia* un posto particolare sia riservato proprio ai testi di Jean Paul, accusato "in tono quasi di disprezzo" di essere sentimentale[30]. Segue tuttavia una difesa del suo lavoro:

> Volessero gli dei che lo fosse [sentimentale] nel senso che io attribuisco alla parola, e che credo doverle attribuire stando alla sua origine e alla sua natura, poiché romantico, a mio

26 F. Schiller, *Poesie filosofiche*, tr. it. di G. Moretti, SE, Milano 1990; L. Amoroso, *Schiller e la parabola dell'estetica*, ETS, Pisa 2014. pp. 85-98

27 F. Schlegel, *Sullo studio della poesia greca. I greci e i romani. Saggi storici e critici sull'antichità classica*, tr. it. a cura di G. Lacchin, Mimesis, Milano-Udine 2008.

28 Id., *Dialogo sulla poesia*, a cura di A. Lavagetto, Einaudi, Torino 1991, p. 30.

29 F. Jameson, *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi, Roma 2015; cfr. D. Giglioli, *Postfazione*, ivi, pp. 419-434.

30 F. Schlegel, *Dialogo sulla poesia*, cit., p. 56.

modo di vedere e nella mia terminologia, è appunto ciò che dà forma fantastica a un contenuto sentimentale.[31]

Il valore etimologico del "termine romanticismo"[32], che Schmitt ricercava in *Romanticismo politico*, potrebbe trovarsi proprio in questa formula composta quasi esclusivamente da parole chiave: dar forma, fantastico, sentimentale. Jean Paul, per Schlegel, realizza pienamente tale compito nella forma romanzo. Se *Hesperus* (1975) e *Titan* (1800) furono capolavori celebri è *Siebenkäs* (1796) a rappresentare, su un piano teorico, il tentativo più deciso di resistere alla filosofia fichtiana. L'avvincente vicenda dell'avvocato insoddisfatto e del suo *Doppelgänger*, Leibgeber, mette in scena il tema del doppio come prima forma di opposizione a quella solitudine egoistica, così frequentemente imputata al romanticismo[33]. I due personaggi saranno però costretti a separarsi per a salvare l'uno la vita dell'altro. Nell'addio, Siebenkäs ammonisce l'amico invitandolo a non condurre un'esistenza marginale e solitaria, per il semplice fatto che nessuno potrebbe sopportarla, nemmeno Dio: "caro Heinrich, temo che, se continuerai a vagabondare senza sosta, la solitudine finirà per sopraffarti" dice

31 *Ibidem*.

32 C. Schmitt, *Romanticismo politico*, cit., p. 133.

33 cfr. A. Hildenbrock, *Das andere Ich: künstlicher Mensch und Doppelgänger in der deutschund englischsprachigen Literatur*, Stauffenburg, Tübingen 1986; L. Zagari, *Jean Paul, Hoffmann e il motivo del doppio nel romanticismo tedesco*, in «Il confronto letterario» 16(1991), pp. 265-294; A.J. Webber, *The Doppelgänger: Double Visions in German Literature*, Clarendon Press, Oxford 1996; D. Vardoulakis, *The Doppelgänger: Literature's Phi*losophy, Fordham University Press, Fordham 2010; per quanto riguarda un'analisi anche psicologica del ruolo del doppio, cfr. O. Rank, *Der Doppelgänger. Psychoanalytische Studie*, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Leipzig-Wien-Zürich 1925; S. Anelli, *Fantasmi dell'Io. Il Doppio nella narrativa gotica di E.T.A. Hoffmann e di E.A. Poe*, cuem, Milano 2006; R. Guccinelli, *Copia o sdoppiamento? L'ambiguità del sosia e l'esperienza dell'estraneità*, in «Critical Hermeneutics» 8(2024), pp. 100-129.

Siebenkäs, e conclude: "persino Dio non è solo: Egli è in compagnia del suo universo"[34].

Pochi anni più tardi Jean Paul compone un breve scritto esplicitamente rivolto a Fichte, la *Clavis fichtiana seu leibgeberiana* (1799), concepita come appendice comica del *Titan*. Il nome di Leibgeber rimanda però al doppio di Siebenkäs e al suo zoppicare, accentuando il lato inquietante e persino demoniaco del sosia[35]. La *Clavis*, ibrido di filosofia e letteratura, rovescia in parodia il sistema fichtiano.

> Lo confesso, se l'egoità o libertà assoluta, come vuole Fichte, ha creato il mondo solo per avere una resistenza nei confronti dell'agire: allora qualcosa mi sembra zoppicare. Per i miei liberi esercizi religiosi sono dunque necessari così tante stelle e continenti con le loro isole (che non mi hanno mai tentato), e i secoli passati, i maggiolini, i muschi e l'intero regno animale

34 J.P. Richter, *Setteformaggi*, tr. it. di U. Gandini, Frassinelli, Torino 1998, p. 604. In due sogni narrati nel romanzo (*Il discorso di Cristo morto* e *Il sogno nel sogno*), Jean Paul sembra raggiungere un nichilismo radicale, in cui la stessa terra si trasforma in un sogno. Entrambi ebbero una grande risonanza, soprattutto *Il discorso di Cristo morto*, tradotto in francese da M.me de Staël. Tuttavia, questo nichilismo non rappresenta il punto di arrivo della produzione letteraria di Jean Paul, contrariamente a quanto affermato da E. De Angelis, *Ritratto di lettere della Magna*, Tipografia Editrice Pisana, Pisa 2003, pp. 369-371. Un'interpretazione diversa è proposta da A. Fabris, *Uno sguardo dal sogno. La rappresentazione del nichilismo in Jean Paul*, in J.P. Richter, *Tre scritti sul nichilismo*, Morcelliana, Brescia 2019, pp. 41-87. Siebenkäs sintetizza allora forse la possibilità di una "fisicoteologia" destinata a divenire un modo per continuare la teologia con altri mezzi, quelli ottici: cfr. M. Cometa, *Letteratura e dispositivi della visione nell'era prefotografica*, in V. Cammarata (ed.), *La finestra del testo. Letteratura e dispositivi della visione tra Settecento e Novecento*, Meltemi, Roma 2008, pp. 9-76.

35 Anche Roquairol nel *Titan* con cui Albano instaura un'amicizia profonda, è una delle figure del doppio che condividono la malattia dell'epoca: il suo volto è "pallido", "spogliato di tutte le rose giovanili", segno visibile di un "uomo pieno di vita vissuta!" J.P. Richter, *Titan*, in Id., *Sämtliche Werke*, I, 3, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2000, p. 228.

> e vegetale? Sloane dimostra l'esistenza di Dio dallo stomaco – Donato dalla mano – Meier dal ragno – Menzius dalla rana – Stengel dai mostri – E Schwarz dal diavolo; si deve dunque alla rovescia, e altrettanto facilmente, dedurre l'esistenza di questi oggettini dall'Io divino?[36]

L'integrazione del conflitto nella forma –nella consapevolezza che occorre preservare entrambi, poiché il conflitto senza forma è cieco e la forma senza conflitto è vuota – salva la teoria del romanzo da una pura evasione soggettivistica. La lezione che si può trarre dall'intreccio di filosofia e letteratura è che il conflitto non deve essere inteso come una pericolosa forza dissolutrice da rifuggire, ma come ciò che consente di articolare e tenere insieme differenze altrimenti inconciliabili. In questo senso, il romanzo romantico si rivela non un fallimento, ma un laboratorio che il Novecento non è riuscito a compiutamente a comprendere. E tuttavia, come colgono – seppur con una certa malizia –gli interpreti novecenteschi, "i vizi dell'età di Goethe"[37], non cessano di perseguitare i romantici. Resistervi conduce a una perversione della scrittura che si fa progressivamente più inquieta, fino a disgregare dall'interno l'equilibrio della prosa goethiana[38].

36 J.P. Richter, *Clavis fichtiana seu leibgeberiana*, tr. it. a cura di E. de Conciliis – H. Retzlaff, Cronopio, Napoli 2003, p. 97. Sulla critica di Jean Paul all'egoismo fichtiano, cfr. W. Harich, *Jean Pauls Kritik des philosophiscen Egoismus. Belegt durch Texte und Briefstellen Jean Pauls im Anhang*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1968.

37 H.A. Korff, Ge*ist der Goethezeit iii. Frühromantik*, Hirzel, Leipzig 1940.

38 Cfr. J. Loescher, *Schreiben: Literarische und wissenschaftliche Innovation bei Lichtenberg, Jean Paul*, De Gruyter, Berlin 2014; La lettura dei suoi testi sembra quasi richiedere una "fatica materiale" E. Craveri Croce, *Introduzione*, in Jean Paul, *Siebenkäs. Fiori, frutti e spine, ossia vita coniugale, morte e nozze dell'avvocato dei poveri F.St. Siebenkäs*, tr. it. [parziale] di E. Craveri Croce, Laterza, Bari 1948; Id., *Poeti e scrittori tedeschi dell'ultimo Settecento*, Laterza, Bari 1951, pp. 14-63. per quanto paradossale possa apparire, Schumann potrebbe aver sviluppato la sua teoria del contrappunto proprio a partire da Jean Paul; cfr. M.T. Arfini, *Jean Paul,*

4. *Filosofia e letteratura: ordine e conflitto?*

Uno degli obiettivi, più o meno consapevoli, della teoria del romanzo fu superare la distinzione tra filosofia e letteratura. Un progetto che Novalis esplicita quando si domanda: "fino a che punto è possibile la filosofia?"[39]. La crisi della filosofia, in queste righe, non coincide con una crisi della ragione[40], essa è piuttosto la sua liberazione dai confini troppo ristretti in cui la tradizione l'aveva arbitrariamente costretta. Non a caso, scrive ancora Novalis: "[il poeta] è il profeta della rappresentazione della natura – come il filosofo è il profeta della natura della rappresentazione. Per il primo, l'oggettivo è il tutto, per il secondo lo è il soggettivo"[41].

In queste parole si intravede un invito a superare l'egoismo rappresentativo, punto che le interpretazioni novecentesche spesso non colgono: è possibile che la filosofia tenda al soggettivo e la poesia all'oggettivo. Affermare, con Lukács sulla falsariga di Schmitt, che "il romantico non va cercato nell'oggetto" significa non aver compreso la profonda torsione ontologica che investiva queste nozioni tradizionali. L'esito della teoria del romanzo non era dunque destinato a coincidere con le posizioni che, da Nietzsche a Vattimo, collocano la performatività dell'opera d'arte esclusivamente nella sua ermeneutica, secondo la formula: *l'unico modo di cambiare il mondo è in realtà interpretarlo*. Il rischio maggiore di questa tesi non è stato solo falsare una ricostruzione storica del romanticismo, quanto perdere la possibilità, intravista e subito smarrita, di

Hoffmann e il contrappunto in Schumann, in A. Morelli (ed.), Schumann e i suoi rapporti con lo spazio letterario, Libreria musicale italiana, Lucca 2007, pp. 109-126.

39 Novalis, *Scritti filosofici*, tr. it. a cura di F. Desideri – G. Moretti, Morcelliana, Brescia 2019, p. 188.

40 Cfr. M. Cacciari, *Krisis. Saggio sulla crisi del pensiero negativo da Nietzsche a Wittgenstein*, Feltrinelli, Milano 1978; A. Gargani (ed.), *Crisi della Ragione*, Einaudi, Torino 1979; G. Vattimo-P.A. Rovatti (eds.), *Pensiero debole*, Feltrinelli, Milano 2009.

41 Novalis, *Scritti filosofici*, cit., p. 268.

immaginare delle forme del conflitto tra soggetto e oggetto. Ripensarle significherebbe restituire valore al concetto di realtà, in un panorama filosofico, e culturale, dominato da correnti postmoderne che vedono nell'ermeneutica l'unica via di emancipazione – soprattutto politica – ma anche da inquietanti forme di ingenuo "nuovo realismo", che si propongono come fondamento esclusivo di una filosofia politica oggettiva. Pur auspicando una fusione di filosofia e letteratura, occorre conservare quanto vi è di produttivo nel loro conflitto. Schmitt e Lukács, Benjamin e Blumenberg: modi differenti di fare i conti con il Romanticismo, modi diversi di rispondere alla questione che coinvolge soggetto e realtà. È possibile archiviare la *Frühromantik* come mera patologia della modernità? Trasformarla in un serbatoio di citazioni per un'estetica della nostalgia? Oppure è necessario rileggere quella tradizione come campo in cui è ancora possibile la tensione tra storia e forma, tra arte e politica, tra letteratura e mediazione?

Il compito può essere affidato a una rinnovata teoria del romanzo come forma impossibile se privata della reale tensione fra soggetto e oggetto, entrambi presenti e significativi: il soggetto senza confusione immanentistica, l'oggetto protetto dalla riduzione del mondo all'io, dal tanto temuto egoismo. Conservare il conflitto tra soggetto e oggetto significa anche, parafrasando Novalis, preservare il conflitto tra filosofia e letteratura, immaginando un'unificazione che nasca da una tensione, capace di custodirne la vivente polarità interna. Mai sintesi statica, conciliante o risolutiva.

La virilità quale categoria ancipite nel programma emancipativo della letteratura frontista

di Emilio Morsillo[*]

Abstract

As part of a reflection on the role of intellectuals in society and in the cultural system, this paper considers some of the contributions made by *engagés* writers during the French Popular Front era, with the objective of highlighting the potential and limitations of their commitment. More specifically, it will show how André Gide and André Malraux resorted to the notion of virility as part of an emancipatory program, whose materialistic and authentically universalistic character is called into question. The ambivalence of such a concept aims to illustrate the dialectic between antagonism and affirmative culture within criticism.

Keywords: virility, literature, emancipation, idealism, materialism

Ma di buone intenzioni è lastricata la via dell'inferno
Karl Marx, *Il Capitale. Critica dell'economia politica. Libro I,* vol. I, Editori Riuniti, Roma 1974[8], p. 226

Il 23 ottobre 1934 il *Palais de la Mutualité*, nel V *arrondissement* di Parigi, accoglieva un'assemblea dell'*Association des écrivains et des artistes révolutionnaires* (AEAR), sezione francese della comunista Unione internazionale degli scrittori rivoluzionari allora riunita per un resoconto dei lavori del I

* Università degli Studi di Napoli Federico II, morsilloe@gmail.com

Dimensione estetica, n. 1, 2026 • Mimesis Edizioni • ISBN: 9791222331928 • mimesisjournals.com/ojs/index.php/dimensione-estetica • DOI: 10.7413/dim-est-0010
© 2026 – The Author(s). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (CC-BY-4.0).

Congresso degli scrittori sovietici, tenutosi a Mosca fra il 17 agosto e il 1° settembre dello stesso anno. Presiedeva la seduta André Gide, punta di diamante della generazione matura dei "compagni di strada", intellettuali di estrazione borghese *engagés* in senso antifascista e solidale con alcune rivendicazioni del Partito Comunista, ma non organici a esso[1]. Tale categoria di pensatori e autori esercitò un ruolo di dinamizzazione culturale e politica centrale nella fase che va dai violenti, mortiferi moti reazionari del 6 febbraio 1934 al successo elettorale del *Front populaire* nelle votazioni del 26 aprile e 3 maggio 1936 e, ancora oltre, fino alla stagione della guerra di Spagna; cionondimeno, l'atteggiamento ondivago di Gide, indicato dalla sua mancata iscrizione all'AEAR e dal rifiuto di recarsi in URSS per il Congresso sovietico, costituisce una spia della generale precarietà di tale attivismo, contrappeso della capacità espansiva risultante dal suo carattere ecumenico, federatore e interclassista.

La riunione delle forze progressiste e democratiche, afferenti a tradizioni politiche collocate all'epoca dei fatti all'opposizione – socialisti di maggioranza e comunisti – o nelle problematiche maglie di instabili governi d'unità nazionale – radicali –, fu operata muovendo da e in nome di un dislocamento della tenzone politica dalle dialettiche capitalismo-comunismo e riformismo-rivoluzione allo scontro tra fascismo e diritto, guerra e umanesimo, barbarie e civiltà, violenza e cultura. È opportuno rammentare che sino alle dichiarazioni immediatamente successive alle sommosse antiparlamentari delle Leghe della destra nazionalista e monarchica, ovvero almeno fino al febbraio '34 incluso, l'analisi del PCF non prevedeva la ridiscussione della teoria del socialfascismo, formulata nel VI Congresso del

1 Parlo qui di maturità in chiave puramente descrittiva e avalutativa, riferendomi non al piano politico ma al grado di sviluppo del pensiero e della produzione letteraria nel periodo delle variazioni di orientamento ideologico dell'autore, in contrapposizione alla generazione dei giovani *compagnons de route* – il cui esponente di punta fu verosimilmente Malraux – affacciatisi all'attività artistica in una temperie già partigiana.

Comintern 6 anni prima: ne sono prova gli articoli pubblicati su *L'Humanité*, suo organo, in cui si accusano i "capi della S.F.I.O." di "venire in soccorso al regime della borghesia"[2], a quella "democrazia borghese in decomposizione che ha appena fatto un ulteriore passo nel cammino della sua fascistizzazione"[3], o ancora "la sinistra del Cartello di fascistizzare ogni giorno di più l'infrastruttura dello Stato borghese rinforzando lo sfruttamento proletario, restringendo le libertà operaie, gonfiando ogni anno le forze di polizia e militari"[4]. Tra gli attacchi al progetto di "'tregua dei partiti', e [...] governo di 'salute pubblica'" appoggiato dai radicali e da parte dei socialisti[5], le critiche severe alla CGT e il riferimento costante alla posizione della socialdemocrazia tedesca nell'epoca weimariana quale esempio da manuale dell'inefficacia e dei suoi esiti catastrofici da scongiurare, la questione irrisolta era la seguente:

> Come realizzare l'unità d'azione con coloro che sostengono i governi quando diminuiscono i salari? Con coloro che sabotano gli scioperi? Con coloro che abbandonano il terreno di classe per collaborare alla difesa del regime capitalista e che così allevano in Francia come in Germania la serpe in seno del fascismo?[6]

2 M. Cachin, *Lundi, unité d'action pour la grève générale*, in "L'Humanité", a. XXXI, n. 12841, 9 febbraio 1934, p. 1.

L'acronimo sta per *Section Française de l'Internationale Ouvrière*, il principale Partito Socialista del tempo.

3 *La constitution du ministère Doumergue*, in "L'Humanité", a. XXXI, n. 12842, 10 febbraio 1934, p. 2.

4 M. Cachin, *Le ministère Daladier en fuite*, in "L'Humanité", a. XXXI, n. 12840, 8 febbraio 1934, p. 1.

5 *La crise ministérielle*, in ivi, p. 2.

6 La C.G.T.U., il Partito Comunista, le Gioventù Comuniste, *Pour l'unité ouvrière ! Une question : une réponse*, in "L'Humanité", a. XXXI, n. 12839, 7 febbraio 1934, p. 1.

La sigla CGT indica la *Confédération Générale du Travail*, la più antica organizzazione sindacale unitaria di Francia. Nel 1921 da essa, sulla scia del Congresso di Tours fondativo del PCF e precedente di un anno, una minoranza comunista si era staccata per fondare la CGTU, *Confédération*

Da tali passaggi appare chiaramente come il "Fronte unico" cui si faceva appello nelle medesime pagine e che campeggiava come monito nella *manchette* del giornale di Partito non fosse, almeno inizialmente, il frutto dell'apertura alla SFIO nella sua architettura comprensiva dei vertici e dei rappresentanti parlamentari, ma riguardasse prevalentemente l'agitazione sindacale del proletariato, il che prevedeva tutt'al più una collaborazione con le sezioni socialiste su scala locale e sotto la direzione politica centrale del PCF[7]. Soltanto in seguito, e radicandosi nel terreno pragmatico dell'unità popolare negli scioperi, emersero concreti tentativi di costituzione di un'alleanza nazionale tra le forze antifasciste, come conseguito prima con il Patto d'unità d'azione tra comunisti e socialisti del 27 luglio, poi con le manifestazioni per l'anniversario della Bastiglia e l'adesione dei radicali il 14 luglio 1935[8].

La transizione operata condusse il PCF dalle invettive nei confronti di Léon Blum a sostenerlo quale Presidente del Consiglio del governo di Fronte popolare dopo le vittoriose elezioni della primavera '36 e, ancor più su larga scala, il Comintern dalle posizioni del VI a quelle del VII Congresso[9]. Si trattò di un vero e proprio rovesciamento strategico, in parte innescato e senz'altro incentivato dall'effervescenza delle masse nei movimenti di piazza che accompagnarono i circa due anni di crisi politica precedenti le storiche votazioni, ma alimentato altrettanto significativamente dall'azione dei *milieux* intellettuali, mobilitati sin dal 1932 per mezzo del Congresso pacifista di

Générale du Travail Unitaire. All'apogeo del *Front populaire*, nel 1936, il Congresso di Tolosa avrebbe sancito la riunificazione dei due soggetti sotto le insegne della CGT.

7 *L'Humanité* del 9 febbraio titolava in prima pagina: "Fronte unico, stasera, alle 20, *Place de la République*". Per il motto inserito nella *manchette*, cfr. la *une* del 6, 7, 10 e 11 febbraio.

8 In merito al primo nucleo dell'alleanza, cfr. M. Gitton, *Le Pacte est signé*, in "L'Humanité", a. XXXI, n. 13008, 28 luglio 1934, p. 1.

9 Il VI Congresso del 1928, come già accennato, aveva sanzionato la teoria del socialfascismo; il VII, invece, adottò nell'agosto '35 la linea frontista, non privo dell'influenza dell'esperienza francese che andava definendosi.

Amsterdam. Figure quali Alain, Henri Barbusse, Julien Benda, Romain Rolland e Paul Vaillant-Couturier sono appena alcuni tra gli esponenti più significativi di tale tendenza, della quale sono però sufficienti a illustrare il carattere radicalmente eterogeneo. Oltre alle già menzionate assise olandesi, l'AEAR, il Congresso della *Salle Pleyel* del giugno '33 e il CVIA operarono attivamente per la causa unitaria, facendo dell'ambito intellettuale il precursore di quello parlamentare, in un percorso che conobbe la sua espressione più significativa e trasversale nel Congresso internazionale degli scrittori per la difesa della cultura del giugno '35[10]. Ciò non avrebbe potuto aver luogo senza un ulteriore slittamento, parallelo a quello dell'analisi della fase storica e della contesa politica *stricto sensu*, riguardante l'agenda culturale del PCF, gradualmente riorientata dai programmi di letteratura rivoluzionaria, realismo socialista e arte proletaria verso la più consensuale difesa del patrimonio letterario nazionale e della tradizione umanistica in pericolo.

Nel contesto di mutamenti strategici tanto profondi emerse con vigore il profilo dell'artista compagno di strada, il cui impegno fu inteso dai protagonisti stessi, in base alle rispettive ideologie di partenza, come la via storica di approssimazione asintotica a valori universali ed eterni – pace, giustizia, fratellanza o verità, come nel caso di Rolland e, lo si vedrà, di Gide – o piuttosto, materialisticamente, quale difesa del carattere non settario del Partito Comunista, della capacità effettiva di quest'ultimo di aprirsi alla borghesia progressista e della validità di

10 CVIA sta per *Comité de Vigilance des Intellectuels Antifascistes*, associazione di personalità *engagées* provenienti dal mondo della cultura e delle arti fondata il 5 marzo 1934, rispondendo direttamente ai moti di febbraio. Al suo interno, in difesa dei diritti sociali e delle libertà politiche sotto attacco da parte dei gruppi reazionari, si riunirono per la prima volta individualità rappresentanti l'ampio spettro di quanto sarebbe stato il Fronte popolare: si annoverano, tra gli altri, i comunisti Breton e Guéhenno, il razionalista Benda, i compagni di strada Gide e Rolland e il radicale Alain. Per approfondire circa la posizione e il ruolo degli scrittori antifascisti nell'epoca del Fronte popolare, rimando a S. Teroni (a cura di), *Per la difesa della cultura*, Carocci, Roma 2002 e A.-M. Sauzeau Boetti (a cura di), *Il pericolo che ci raduna*, Franco Angeli, Milano 1986.

istanze di classe assunte non in senso particolaristico, bensì totale e, dunque, potenzialmente condivisibili muovendo da qualunque posizione sociale[11]. La natura di una simile condivisione non è tuttavia aproblematica e la sua comprensione impone un'analisi più attenta e ravvicinata: a tal fine, della riunione dell'AEAR del 23 ottobre 1934 da cui questo articolo ha preso le mosse, medesima occasione in cui pare che Andrée Viollis al tavolo della presidenza abbia bisbigliato: "Gli scrittori sovietici dovrebbero dimostrare che, nella lotta contro il fascismo, sono pronti a collaborare con tutti", si considerino dunque gli interventi dei due maggiori rappresentanti della categoria degli autori fiancheggiatori, Gide e Malraux[12].

La riflessione del primo e più anziano letterato principiava da un'implicita *excusatio non petita*, contenuta nella richiesta di avanzare un'opinione a titolo puramente personale, nell'ignoranza della coincidenza o difformità di quella con le tesi che sarebbero state esposte dagli altri relatori. Il discorso gidiano avrebbe assunto come crinale e cartina di tornasole del carattere progressivo dell'opera letteraria la contrapposizione tra autenticità dell'uomo, polo positivo, e convenzione sociale falsificante, suo rovescio, richiamando in tal modo un tema antico nella produzione dell'autore, presente già dalle pagine de *L'Im-*

11 Sul fronte degli universalisti astratti, risulta evidente come il percorso di Gide, ben più di quello di Rolland, intersecasse in alcuni punti l'impianto critico delle affiliazioni tra intellettuali e Partito di un Benda: la loro adesione al movimento frontista rimase ancorata al fondo di astoricità su cui pur tuttavia si stagliava, traducendosi nel continuo *décalage* dell'inattualità e nel rinnovamento del dualismo, ereditato da Péguy, fra mistica e politica, principio eterno e sua parvenza transeunte.

12 Entrambi i contributi furono pubblicati nel 15° numero del 1934 di *Commune*, organo dell'AEAR, e sono consultabili in traduzione italiana in: A. Castoldi, *Intellettuali e Fronte popolare in Francia*, De Donato, Bari 1978, pp. 208-217.

Per la frase di Viollis, cfr. I. Erenburg, *Uomini anni vita* (1961-1967), vol. IV, tr. it. di G. Crino, G. Garritano, Editori Riuniti, Roma 1964, p. 58, citato da M.B. Gallinaro-Luporini, *Parigi-Mosca: la grande illusione*, in A.-M. Sauzeau Boetti (a cura di), *op. cit.*, p. 131.

moralista[13]. L'identificazione nell'URSS di una forza respingente e smascherante gli artifici della civiltà decadente motivava il suo elogio della letteratura sovietica, concepita quale risultato e formulazione estetica della lotta contro l'ipocrisia delle convenzioni. Zelante nello spezzare le catene immateriali dell'oppressione tramite cui la comunità lega a sé l'individuo nell'ambito della sua condotta personale e gli tarpa le ali, Gide adottava come bussola del proprio lavoro la genuinità assurta a valore, la spontaneità dell'esistenza, "l'uomo naturale, l'uomo vero". L'adozione di tale ideale come principio di valutazione abilitava il futuro premio Nobel, del tutto coerentemente, a mettere l'uditorio in guardia dalla "convenzione comunista" in maniera altrettanto esplicita di quanto fatto rispetto all'ordine borghese, mitigando così le precedenti lodi e giustificando l'iniziale cautela[14].

Il senso dell'esortazione alla vigilanza autocritica si chiarisce alla luce del dibattito in cui essa aveva luogo, al cui fulcro troneggiava il tema del realismo socialista, approvato come politica letteraria dell'Unione Sovietica nel Congresso moscovita di cui la riunione parigina in questione faceva da resoconto. La posizione gidiana a riguardo era connotata da reticenza, sospetto e allerta dettati dalle derive burocraticistiche intraviste nella dottrina ždanoviana, nonché dall'aspirazione di rimettere al centro della produzione estetica unicamente la verità, intesa nel senso della naturalità disertata dalla costruzione sociale di cui sopra. Il rapporto della letteratura nei confronti della rivoluzione sarebbe stato così non di suc-

13 Uno dei maggiori *topoi* della produzione gidiana consiste nell'antagonismo tra la libera espressione dell'individuo, comprensiva delle sue dimensioni recondite e taciute e con particolare riferimento alla sessualità, e le maglie oppressive della morale, della religione e della famiglia. La critica delle istituzioni borghesi svolta dall'autore concerne in modo assai preminente la sfera civile e individuale, ove essa non è effettuata per ragioni meramente private; l'orizzonte sociale e quello di classe sono presenti soltanto in seconda istanza, peraltro in modo ben più condizionato e oscillante.

14 Entrambi i virgolettati sono estratti da A. Gide, *Letteratura e rivoluzione (1934)*, in A. Castoldi, *op. cit.*, p. 209.

cessione, né di subordinazione o di rispecchiamento, ma di chiarimento[15].

Tale maniera di intendere il ruolo sociale dell'arte, tuttavia, non si limitava a rivendicare i diritti della libera ricerca – formale e non – contro la sua riduzione a una funzione ancillare e l'asservimento alle strumentalizzazioni propagandistiche, ma prevedeva un rinserramento dell'impegno intellettuale: confinamento di ordine insieme temporale, strategico e gerarchico. Sostenere che "se l'URSS trionfa – e deve trionfare – la sua arte ben presto si libererà della lotta"[16], infatti, implica che quest'ultima sia circoscritta a una fase transitoria di un processo più ampio, volto all'emersione di un significato pacificato che la trascenda, la revochi e che, per svolgere efficacemente tale compito, non sia a sua volta storico, perituro, ma si sostanzi in un'assolutezza capace di archiviare la dialettica politica *una volta per tutte*. Si può dire, allora, che il carattere sociale dell'arte così come inteso da Gide si dispieghi esclusivamente in quanto mezzo provvisorio atto al conseguimento di un orizzonte asociale, ove non addirittura antisociale, intendendo la società quale quadro plurale di condizioni e interessi divergenti, dunque di conflitto. In ciò vi è al contempo una eredità della tradizione dell'individualismo borghese, di cui l'autore parigino è senz'altro stato un fiero rappresentante, e, in nuce, un elemento totalitario inerente all'ideologia umanistica da egli sposata[17].

15 Ivi, p. 210.

16 *Ibidem*. Poco oltre: "Questa lotta [...] Presto sarà finita; e se questo libro [un romanzo non specificato di Šolochov, che per Castoldi è presumibilmente il *Placido Don*, concernente le contese con i *kulaki*, N.d.A.] continua e continuerà tuttavia ad interessarci, ad appassionarci come cosa attualissima, è per la palpitante umanità che contiene".

17 Tale carattere totalitario giunge storicamente a espressione sia nelle forme della violenza materiale che in quelle della violenza simbolica: l'ideale di natura umana, prodotto di un'essenzializzazione, può essere difeso con metodi più o meno formalmente tolleranti, ma rimane in ogni caso il frutto di un'operazione mistificatoria e feticistica eretto a soggetto universale, con una pretesa di intrascendibilità. L'umanità in comune, trasformata da idea regolativa avente come funzione l'uscita

Diverso, invece, era il caso del più giovane Malraux, fresco vincitore del Premio Goncourt con *La condizione umana*: se l'assunto di partenza del suo discorso si poneva in consonanza con lo scetticismo gidiano circa la macchinosità dell'operazione delle dirigenze sovietiche in campo letterario, affermando che "concepire una letteratura come applicazione d'una dottrina non corrisponde mai ad una realtà"[18], l'elemento della mediazione sociale non era tuttavia degradato, bensì se ne faceva il punto nevralgico della relazione tra teoria e produzione estetiche. Tesi malruciana a tale rispetto è che "fra una letteratura e una dottrina v'è sempre una civiltà, degli uomini viventi" e che "*soltanto nell'elemento positivo d'una civiltà l'opera d'arte trova la sua forza*"[19]. Critico delle istituzioni declinanti così come dell'individualismo borghese, realtà speculari e immanenti alla società capitalista in crisi, Malraux sostituiva alla sincerità gidiana il metro dell'accordo più o meno riuscito fra scrittore e collettività, spirito e oggettivazioni della civiltà. Agli occhi del romanziere, l'affermazione di questa unitarietà armonica in URSS – Paese che l'autore aveva visitato fra il giugno e il settembre precedenti, proprio in occasione del Congresso degli scrittori sovietici, mentre Gide vi avrebbe soggiornato soltanto nel '36 – si contrapponeva alla sua sonora assenza nei Paesi dell'Europa occidentale, Francia in testa[20]. La manifestazione di tale dicotomia consisteva nell'antitesi tra

dai particolarismi a valore *positum* dalla cultura affermativa, esclude chi si colloca al di fuori della maniera umanistica di intendere l'umano – l'umanità, è questo il punto, non è monopolio dell'umanesimo, così come l'universale si dice in molti modi e non è il monolite di cui un universalismo estremistico e settario prende possesso – facendone l'altro da sé radicale, la bestia, il barbaro.

18 A. Malraux, *L'atteggiamento dell'artista*, in A. Castoldi, *op. cit.*, p. 212.

19 *Ibidem*.

20 Se gli appunti di viaggio del secondo sono divenuti celeberrimi tramite la loro pubblicazione nel *Ritorno dall'URSS*, meno noti, e perciò meritevoli di essere segnalati, sono quelli del primo, raccolti da Gallimard soltanto nel 2007 e consultabili in: A. Malraux, *Carnet d'U.R.S.S.*, a cura di F. de Saint-Cheron, prefazione di J.-Y. Tadié, Galli-

estroversione e introflessione quali possibili atteggiamenti dell'uomo di lettere: se da un lato l'artista sovietico vedeva nel mondo socialista un territorio incognito e di scoperta, tutto da inventariare e tipizzare così come Balzac aveva fatto nella fase ascendente della borghesia[21], quest'ultima nella sua decadenza ideologica assisteva ormai all'esaurimento di quel progetto e, epigonale, si abbandonava all'antagonismo con intellettuali ormai dediti alla costruzione del proprio mito personale. L'unica ipotesi di uscita dall'autoriferimento e di nuova organicità per gli orfani della patria trascendentale lukácsiana si apriva loro nella forma accidentale, triviale e cinica di un'ironia amara:

> C'è un artista che, se fosse in questa sala potrebbe, come qualsiasi artista sovietico a Mosca, dire: "Mi conoscete e mi ammirate tutti, ognuno a suo modo", è Charlot. L'unanimità di fronte ad un'opera d'arte non si verifica più in Occidente che nel comico, e non recupereremo una reale comunione che per ridere di noi stessi.[22]

Di fronte ai prodotti culturali sovietici, nei quali il problema dell'"obiettività ritrovata" nutriva l'*humus* ideologico di un umanesimo che fosse per l'autore possibilità di presa sulla realtà e di assenso al mondo tornato abitabile, la letteratura transalpina indugiava nell'individualismo della reciproca esteriorità di uomo e società, coltivando l'esaltazione della singolarità che Malraux, pochi mesi più tardi, avrebbe criticato come "fanatismo della differenza" nella celebre prefazione a *Il tempo del disprezzo*[23]. Si noti come la struttura filosofica di tale ragionamento fosse un'estetica del rispecchiamento, frutto di un articolato percorso di filiazioni risalente all'opera leniniana e, al

mard, Paris 2007; tr. it. di G. Lupieri, *Carnet dall'U.R.S.S.*, excelsior 1881, Milano 2007.

21 A. Castoldi, *op. cit.*, pp. 215-216.

22 Ivi, p. 215.

23 Ivi, p. 219. Anche la prefazione a *Le temps du mépris* è pubblicata in traduzione italiana nel testo di Castoldi. Cfr. A. Castoldi, *op. cit.*, pp. 218-219. Per l'espressione "obiettività ritrovata", cfr. ivi, p. 217.

contempo, strumento di scompaginamento del quadro analitico di Gide: con essa, infatti, la prospettiva di una verità presociale era eliminata e l'autoreferenzialità dell'artista denunciata quanto alla sua debolezza e al suo carattere retrivo.

Ad ogni modo, sebbene si possa insistere a lungo sulle peculiarità che distinguono i due personaggi e la loro maniera di intendere l'*engagement*, illustrando peraltro in che misura dentro la nozione di *compagnonnage de route* si annidino contrasti e dibattiti accesi, è su un elemento che accomuna i loro contributi all'assemblea della *Mutualité* che il presente articolo vuole porre l'attenzione. Nonostante le difformità d'impostazione e contenuti evidenziate, infatti, una scelta lessicale singolare lega gli interventi: entrambi citano la *virilità* come elemento chiave del proprio impegno e della società futura da esso tracciata, al punto da farne il tema delle loro rispettive chiose. Tale opzione verbale non deve passare inosservata, tanto più che nel mutamento di campo semantico da essa introdotto paiono prodursi un'incoerenza e un'arbitrarietà la cui simultaneità fra i due discorsi non può spiegarsi per via accidentale, di mera coincidenza.

Il mezzo adottato da Gide per introdurre il lemma era una citazione colta tratta da *Il Nazareno*, poesia del caposcuola parnassiano Leconte de Lisle: "L'umanità virile è stanca di maledire"[24]. La resa di tale verso nella traduzione di Giacinto

24 Ivi, p. 211. Nell'originale leggiamo: "Non! Une voix parlait dans ton rêve, ô Victime ! / La voix d'un monde entier, immense désaveu, / Qui te disait : – Descends de ton gibet sublime, / Pâle crucifié, tu n'étais pas un Dieu ! / Tu n'étais ni le pain céleste, ni l'eau vive ! / Inhabile pasteur, ton joug est délié ! / Dans nos cœurs épuisés, sans que rien lui survive, / Le Dieu s'est refait homme, et l'homme est oublié ! / Cadavre suspendu vingt siècles sur nos têtes, / Dans ton sépulcre vide il faut enfin rentrer. / Ta tristesse et ton sang assombrissent nos fêtes ; / L'humanité virile est lasse de pleurer.– " (C.-M. Leconte de Lisle, *Le Nazaréen*, in *Poèmes barbares*, Lemerre, Paris 1889, p. 303). Il paganesimo dell'autore appare nel disprezzo rivolto al Cristo dalla "voce del mondo intero", la quale viene tuttavia sconfessata dalla riaffermazione della divinità e dalla condanna umana al pianto eterno nella conclusione della poesia.

Ricci Signorini "Di lagrime l'uom forte non vuol bagnar la gota" è particolarmente interessante perché connota immediatamente la virilità nei termini della forza, divergendo verosimilmente dalle future intenzioni gidiane ma lasciando emergere, al tempo stesso, un punto cieco di tale rimando letterario e concettuale[25]. Quanto a Malraux, la sua orazione si sarebbe compiuta nell'esortazione al recupero dei "valori per cui gli uomini si uniscono", i quali "restituiranno il suo senso alla fraternità virile"[26]: di essa, avrebbe scritto nella prefazione a *Le temps du mépris*, "la storia della sensibilità artistica in Francia da cinquant'anni potrebbe essere definita l'agonia"[27].

I due compagni di strada, dunque, si ricongiungevano idealmente in una scelta terminologica che in prima battuta non può non apparire incongruente, collocata così com'è in riflessioni sul ruolo dello scrittore nella società, sulle sue lotte e sulla teoria letteraria che più vi si confà. È allora necessario interrogarsi su quale sia il posto della virilità, quale diritto essa rivendichi all'interno di tali singolari varianti del comune programma emancipativo frontista.

Nella posizione di tale domanda, il riflesso quasi naturale del lettore contemporaneo sarà orientato a contrapporre la nozione in questione a quella di femminilità, di muliebrità: lotte femministe hanno conseguito durante più di un secolo avanzamenti e conquiste imprescindibilmente accompagnate da un nuovo *framing*, che colloca fra le suddette polarità il terreno della dialettica e le evoca correlativamente. Ciò che vorrei suggerire in questo contributo, tuttavia, è che l'adozione del lessico della virilità da parte dei due intellettuali alla *Mutualité* non fosse mossa da tale tensione filosofica e politica, ma operasse all'interno di altri antagonismi; al contempo, però, la categoria per cui essi si risolvevano non era affatto anodina – specialmente sul piano dei rapporti tra sessi –, ragione per la quale la sua considerazione critica è utile a illu-

25 G. Ricci Signorini, *Il Nazareno*, in "Il Cittadino", a. IV, n. 25, 19 giugno 1892, p. 2.

26 A. Castoldi, *op. cit.*, p. 217.

27 Ivi, p. 219.

strare alcuni limiti e coni d'ombra delle differenti maniere di intendere il progetto di un'arte in prima linea per la liberazione collettiva.

Venendo alla disambiguazione annunciata, risulta chiaro che l'opposizione concepita e implicata dai due oratori sia quella con la puerilità, in particolare riferimento all'ingenuità, al candore naïf da un lato, e allo "stare a bada" dall'altro: non soltanto gli interventi non chiamavano direttamente in causa il femminile, ma erano espliciti nell'introdurre il nesso *vir-vis* in associazione alla critica dell'infantilizzante degradazione, dell'umiliante avvilimento cui l'umanità era ed è tuttora sottoposta nel sistema economico, politico e culturale di decadenza denunciato. È così che Gide biasimava l'istituzione ecclesiastica, enumerando

> Il lavoro, maledetto; la terra diventata il 'quaggiù', assimilata ad una 'valle di miseria'; il rimpianto d'un paradiso perduto; l'uomo considerato come 'un re decaduto che si ricorda dei cieli', un uomo timido, vergognoso, affranto, che fa della sua rassegnazione saggezza, e trasferisce in una vita futura il meglio della propria speranza,[28]

quali temi forniti dalla religione realizzatasi come "dotta e compiaciuta cultura della tristezza"[29]. Malraux non si sarebbe discostato dall'ambito confessionale, affermando: "È ormai tempo di mostrare che l'unione degli uomini è altra cosa che un'immagine da prima comunione", operazione da svolgersi "ben al di là di ogni sentimentalità derisoria"[30]. Dietro la mestizia pretesca e lo sminuimento delle istanze di solidarietà, ridotte a un ecumenismo bambinesco perché immediatistico e frivolo, si annidava un sistema di assoggettamento e sottomissione, asservimento e subordinazione, soggiogamento e rassegnazione più com-

28 Ivi, p. 211.
29 *Ibidem*.
30 Ivi, p. 217.

plesso, pervasivo in quanto ordinario, eccedente la sfera ecclesiastica e implicato con la più ampia dimensione politica, con ricadute esistenziali. Simili idee, materialisticamente declinate, furono espresse da Tristan Tzara nel suo intervento al Congresso internazionale degli scrittori per la difesa della cultura del '35, laddove invettivava contro

> una società basata sulla contraddizione, sulle miserabili condizioni d'esistenza che mette a disposizione degli uomini, [...] *una società che s'adopera ad abbassare l'uomo*, che giunge, con sottili manovre che mi vergogno di chiamare intellettuali, a glorificare la miseria aprendo un campo d'attività alla carità, infimo palliativo, [...] una società in cui ogni manifestazione del bello diviene, senza che lo si voglia, un abile diversivo alla lotta di classe, alla lotta per la dignità umana, quella che consiste nel liberarsi dal giogo del lavoro miseramente sfruttato.[31]

L'immagine suggerita dalla virilità quale reazione a tale condizione è, allora, quella dell'umanità che si leva e rivendica integralmente i propri diritti su di sé, riscattandosi dalla servitù e autodeterminandosi. Con ciò si è ricondotti alla kantiana "uscita dell'uomo da uno stato di minorità"[32], modello del calco gidiano "uscire dallo stadio infantile"[33]: "la ragione, come io trascendentale superindividuale, implica l'idea di una libera convivenza degli uomini, in cui essi si costituiscano a soggetto universale e superino il dissidio fra la ragion pura ed empirica nella consapevole solidarietà del tutto. Che è poi l'idea della vera universalità,

31 Ivi, p. 242, corsivo mio. Anche il contributo congressuale di Tzara, pubblicato originalmente sul ventitreesimo numero del 1935 di *Commune*, è tradotto in italiano nel volume di Castoldi. Cfr. A. Castoldi, *op. cit.*, pp. 240-245.

32 I. Kant, *Scritti politici e di filosofia del diritto*, tr. it. di G. Scolari, UTET, Torino 1956, p. 141.

33 A. Castoldi, *op. cit.*, p. 211.

l'utopia"[34]. Custodire e riattivare il legame con questa grande tradizione borghese, progressiva ed emancipatrice, era l'obiettivo degli intellettuali del *Front populaire* e dei partigiani dell'umanesimo comunista, come testimoniato da numerosi riscontri testuali. Ne funga da esempio la citazione con cui il 1° giugno 1938, in una conferenza presso la *Maison de la culture*, il dirigente del PCF Jacques Duclos omaggiò il reverendo padre Ducatillon, autore del volume *Le communisme et les chrétiens*:

> La verità è che, lungi dal voler distruggere la grandezza umana, il materialismo comunista pretende al contrario instaurarla sulle sue basi vere, reali, salvarla dalle finzioni, dalle illusioni, dalle menzogne dell'idealismo. È una presa di coscienza dell'uomo nella sua realtà totale di fronte alle grandi realtà del mondo e della vita.[35]

Rompere le catene che ancorano l'umanità al suo stato subalterno e lasciarla libera di maturare, sviluppando l'interezza delle sue possibilità: tale era il processo di soggettivazione collettiva individuato dalla semantica della virilità, al cui uso non si può pertanto non attribuire un'intenzione progressiva.

Al tempo stesso, è necessario evidenziare come nei contributi citati la questione della progressiva autonomizzazione dei dominati fosse posta in termini per lo più astratti e idealistici: l'esigenza etica di riconoscimento sociale produceva l'obnubilamento del problema politico delle condizioni materiali dei soggetti, sebbene da esso passi inevitabilmente il concretarsi dell'emancipazione nella prassi. Non è un caso, a tale riguardo, che l'utilizzo di termini generalissimi quali "uomo", "umanità", "dignità" – come nel proposito del pur ortodosso Tzara "bisogna suscitare nelle masse la coscienza della qualità d'uomo e il desiderio di

34 M. Horkeimer, T.W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, tr. it. di R. Solmi, introduzione di C. Galli, Einaudi, Torino 2010, p. 89.

35 J. Duclos, *I diritti dell'intelligenza (1938)*, in A. Castoldi, *op. cit.*, p. 303.

conseguirla e rendere evidente agli uomini il senso stesso di questa dignità" – si traducesse, quando specificato, in una nozione parziale e indifferente alla condizione dei gruppi concretamente marginalizzati[36].

Assieme a tale insufficienza, il materialismo dimenticato si riverberava in un secondo ordine di limiti: quelli risultanti dalla confusione dell'intervenire nella processualità dialettica della storia con l'agire magico, *ex abrupto*, tipico di un *Deus ex machina*. Risulta necessario, allora, menzionare di nuovo Malraux: istruttivo in merito è il suo frequente ricorso ad una concezione mitica dell'attività rivoluzionaria, come nell'affermazione per cui "Con la soppressione dell'importanza attribuita al denaro, l'URSS trova l'eroe positivo, vale a dire ciò che è sempre stato l'eroe vivente" e "L'assenza di denaro interposto restituisce all'impresa eroica tutta la sua forza primitiva"[37], o laddove si valorizzava il legame fra uomo e collettività – realizzato nel presente o tra il singolo e l'epoca futura, avanguardisticamente e pioneristicamente – in quanto in sua assenza, per l'uomo, "la sua espressione essenziale non può essere eroica"[38].

36 Torno qui a riferirmi alla refrattarietà della categoria di virilità rispetto al mondo femminile, la quale, seppure non frutto di esplicita volontà, è indicativa della mancanza di un'elaborazione scientifica capace di intercettare i soggetti per il cui riscatto pure ci si propone, genericamente, di operare.

Per il passaggio di Tzara, tratto dal suo intervento al II Congresso internazionale degli scrittori per la difesa della cultura (Madrid-Valencia-Parigi, 4-17 luglio 1937), cfr. A. Castoldi, *op. cit.*, p. 294.

37 Ivi, pp. 216-217.

38 Ivi, p. 219. È naturale immaginare che quando alla *Mutualité* Malraux affermava che "la volontà del realismo vale per l'URSS essenzialmente perché si fonda su una realtà romantica. Guerra civile, comunismo di guerra, piano quinquennale, costruzioni, guardie di frontiera, repubbliche autonome, tutto questo crea una realtà tragica o pittoresca che dà a un realismo tutto ciò di cui ha bisogno per essere superato", il superamento cui alludeva fosse inteso come eroico-superomistico. Cfr. ivi, p. 217.

L'esame dettagliato della problematicità di tale maniera di intendere l'attivismo merita uno studio ulteriore; per il momento, mi limito a richiamare il brechtiano "Sventurato quel popolo che ha bisogno di eroi" e alcune note polemiche formulate da Slavoj Žižek nel colloquio con Jack Miles alla *Los Angeles Public Library* il 24 aprile 2012, riguardanti il rapporto tra arte, mitopoiesi e violenza[39]. In quella sede, il potere mitopoietico della poesia era denunciato quale fattore chiave del processo tramite cui l'azione violenta e fanatica è transustanziabile e legittimabile per sublimazione. Di particolare interesse per future ricerche, dunque, sono i rapporti tra letteratura impegnata e recupero dell'epicità nella modalità di un nuovo incantamento, spesso associato ad elementi esplicitamente idealistici e fatalistici: basti segnalare, provvisoriamente, non soltanto la centralità del termine "destino" nella produzione malruciana di quegli anni, a partire da *La speranza* del 1937, ma anche la funzione ambivalente ivi svolta dal riferimento a Nietzsche, insieme correttivo di disincanto e motivo di un rilancio dell'operosità sfuggente all'attività critica[40].

La virilità come necessario strumento di critica dell'infantilizzazione subita e del riconoscimento mancato avrà in-

39 La celebre frase brechtiana è estratta da B. Brecht, *Vita di Galileo*, in *Teatro*, vol. II, trad. it. di E. Castellani, Einaudi, Torino 1963, p. 53.

Quanto a *Žižek,* la registrazione dell'intero evento è disponibile in: TheEthanwashere. (2012, 18 maggio). *Slavoj Zizek: God in Pain: Inversions of Apocalypse conversation with Jack Miller* [Video]. Youtube. https://youtu.be/sQ3g2zS6Tuk?si=WtAovMoWoT1vqDBC (ultima consultazione: 13 gennaio 2026).

Il passaggio cui faccio riferimento, inoltre, è stato pubblicato come estratto in: I WOULD PREFER NOT TO. (2024, 8 marzo). *Slavoj Žižek – Why There Is No Genocide Without Poetry* [Video]. Youtube. https://youtu.be/jSvfF-9fkmA?si=cCxXWiA_zdiY18R4 (ultima consultazione: 13 gennaio 2026).

40 Il modello del recupero dei "valori per cui gli uomini si uniscono" e della restituzione del suo senso alla fraternità virile, programma di Malraux durante la riunione dell'ottobre '34, è il filosofo tedesco, il quale "riprese ciò che veniva definito allora l'atteggiamento della bestia e l'innalzò fino a Zaratustra". Cfr. A. Castoldi, *op. cit*., p. 217.

dividuato un problema intersoggettivo centrale, ma, disertando il terreno dell'analisi materiale della realtà sociale e culturale, avrà disatteso le aspettative in essa riposte e si sarà rovesciata in un *logos* affermativo, discorso soteriologico dell'eroismo e della forza, tanto entusiasmante quanto inadeguato.

Nota bibliografica

Brecht B., *Vita di Galileo*, in *Teatro*, vol. II, trad. it. di E. Castellani, Einaudi, Torino 1963;
Cachin M. (sotto la direzione di), *L'Humanité*, a. XXXI, nn. 12838-12843, 13008; 6-11 febbraio, 28 luglio 1934;
Castoldi A., *Intellettuali e Fronte popolare in Francia*, De Donato, Bari 1978;
Gide A., *L'immoralista*, a cura di M. Ajazzi Mancini, Feltrinelli, Milano 2024;
Id., *Ritorno dall'URSS. Seguito da Postille al mio "Ritorno dall'URSS"*, tr. it. di G. Guglielmi, SE, Milano 2024;
Horkeimer M., Adorno T.W., *Dialettica dell'illuminismo*, tr. it. di R. Solmi, introduzione di C. Galli, Einaudi, Torino 2010;
Kant I., *Scritti politici e di filosofia del diritto*, tr. it. di G. Scolari, UTET, Torino 1956;
Kraiski G. (a cura di), *Rivoluzione e letteratura. Il dibattito al primo Congresso degli scrittori sovietici del 1934*, tr. it. di M. Fabris, Laterza, Bari 1967;
Leconte de Lisle C.-M., *Le Nazaréen*, in *Poèmes barbares*, Lemerre, Paris 1889, pp. 302-304;
Malraux A., *La condizione umana*, tr. it. di S. Ricciardi, Giunti/Bompiani; Firenze/Milano 2018;
Id., *Carnet dall'U.R.S.S.*, tr. it. di G. Lupieri, excelsior 1881, Milano 2007;
Id., *La speranza*, tr. it. di G. Pacchiano, Bompiani, Milano 2020;
Ricci Signorini G., *Il Nazareno*, in "Il Cittadino", a. IV, n. 25, 19 giugno 1892, p. 2;
Sauzeau Boetti A.-M. (a cura di), *Il pericolo che ci raduna*, Franco Angeli, Milano 1986;
Teroni S. (a cura di), *Per la difesa della cultura*, Carocci, Roma 2002;

Teroni S., Klein W. (a cura di), *Pour la défense de la culture. Les textes du Congrès international des écrivains. Paris, juin 1935*, Editions Universitaires de Dijon, Dijon 2005 ;
Winock M., *O Século dos Intelectuais*, tr. portoghese di M. da Luz Bandeira, M. Torres, J.M. Lopes, M.F. Duarte, Terramar, Lisboa 2000.

Altre fonti

TheEthanwashere. (2012, 18 maggio). *Slavoj Zizek: God in Pain: Inversions of Apocalypse conversation with Jack Miller* [Video]. Youtube. https://youtu.be/sQ3g2zS6Tuk?si=WtAovMoWoT1vqDBC (ultima consultazione: 13 gennaio 2026);
I WOULD PREFER NOT TO. (2024, 8 marzo). *Slavoj Žižek – Why There Is No Genocide Without Poetry* [Video]. Youtube. https://youtu.be/jSvfF-9fkmA?si=cCxXWiA_zdiY18R4 (ultima consultazione: 13 gennaio 2026).