
Api ingegnose

Anno primo
numero 1
gennaio
2010

*Quaderno di studi ricerche e sperimentazione didattica
a cura del liceo classico "Pietro Giannone" - Benevento*



GAETANO
CANTONE

L'erranza interrogativa della modernità

Note sulla permanenza della cultura classica nella società contemporanea.

il sole è giovane ogni giorno

(Aristotele, *Metereologici*)

A – Le categorie.

Nell'illiquidità "modernità" agiscono pulsioni non soltanto contrastanti – come parrebbe ovvio stante la diaspora dei saperi dal centro *ideologico* che ha sorretto l'Occidente fino al secolo scorso – ma diversamente direzionate verso mete contrastanti tra loro; come a dire che da una conoscenza a forte tenuta linearistica (se non teleologica) si è giunti ad ambiti sapienziali innumerevoli ma distanti tra loro, passando per una munifica congerie di percorsi critici.

Ogni forma di linearità *finalistica* ha sempre espresso, non nascondendola d'altronde, una dimensione monolitica del sapere: da ogni oceano, da ciascun fiume o da qualche rivolo semisconosciuto si indirizzava il cammino verso un centro unitario inteso come fondamentale e fondante il sapere stesso. È

accaduto che qualsiasi deviazione – perseguita seppure con fini sperimentali – sia stata stigmatizzata come blasfema, dannata e relegata nel paesaggio *extra moenia* della formazione culturale; la cittadella della conoscenza aveva, ed ha ancora, il proprio castello, la propria cattedrale ma anche, e soprattutto, le proprie mura: la parte migliore del Novecento si è posto il problema di abbatterle – con le modalità d'alcune sue orde opposte ma spesso solo *avanguardistiche* – o di scomporle, decostruirle, aprendo varchi consapevoli, per interrogare il mondo reale, che andava trasformandosi non nella sua forma bensì nel rendersi disponibile alle mutazioni identitarie.

Cosa nasconde, infatti, l'eccesso di difesa che ha strutturato anche l'organizzazione formativa dei saperi? Da una impermeabile "accademia" della conoscenza s'è posto però un problema di non poco conto: la memoria del mondo, la storia dei percorsi cognitivi e la stratificazione dei roveli conoscitivi possono essere inverati per la

mitizzazione del “nuovo”? Il dirompente ruolo delle avanguardie, tra fine Ottocento ed inizi del Novecento, non ha rischiato di radere al suolo quelle mura rendendo superata e marcescibile la composizione dell’intero sapere occidentale?

Il futuro è la categoria dove ha trovato ragion d’essere il “nuovo”, il suo mito in verità, che è divenuto il parametro-incubo delle avanguardie cui, poi, la storicizzazione avrebbe dato senso, attribuendo e componendo percorsi che potessero aver tra loro qualche legame apprezzabile. Eppure, come osserva Edgar Morin, la via del futuro «*non è mai tracciata in anticipo... non solo non è rettilinea, ma non esiste*»¹. Il falso idolo del “progresso” – *tout court* – che sembrava essere impresso dal destino alle sorti delle società ha finito per intridere l’identità stessa del Novecento. Ci si è posti dinanzi alla linearità come fatalmente data, se non dovuta e realizzata grazie all’astuzia della Storia. Abbiamo, al contrario, conquistato l’idea che quel percorso non sia proprio ineluttabile: si può e forse si deve pensare progettando i sentieri da percorrere, lasciando ampio margine alla costruzione del portolano, nel farsi della navigazione, appuntando durante l’osservazione, immettendo ipotesi ma lasciandosi sedurre dall’accertabile. Altrimenti come *cum-prehendere* la trasformazione?

B – La memoria del passato.

Quando Mario Praz parla di «*una via di adattamento dell’antico*»² tutta italiana, certo usa un lessico appropriato per denotare un *humus* culturale più che un semplice stato d’animo. Lo scenario babelico in cui si colloca la “no-

stra” modernità, resa ameboide dalle conflittuali tensioni identitarie, è quella delle “compresenze complesse”. Le “animucce”, di cui parlava Gadda, che s’ergono a protezione d’una ipotetica vis autoctona culturale, antropologica, politica e sociale dimenticano il nesso tra trasformazione storica e l’*adattamento* cui si accennava: per via d’osmosi, d’amalgama, di completamento, di assimilazione o di conquista l’identità nazionale s’è formata. L’*adattamento* ha reso il barbarismo – e per estensione l’altro – riconducibile ad un corpus sapienziale che lo assume, pur tra vari distinguo, come dialogante interno.

La complessità difficile d’oggi consente, invece, che l’*altro* esista a patto di sbrigare una sorta di pratica burocratica in funzione però ancillare – a mo’ d’orpello decorativo – rispetto al “presente” che ha raggiunto, come ca-



Fig. 1

tegoria valoriale, un predominio mai posseduto prima nel “tempo” pur lungo ed ampio della storia. Se la misura di tutto diviene la dimensione breve ed effimera del “quotidiano” allora la perdita d’innocenza del futuro è certa, mentre la fiducia nell’esperienza mutuata dal passato resta opzione per signorine gozzaniane.

Un esempio: l’acorata meraviglia prodotta da una *wunderkammern*³ ha coinvolto non soltanto le passioni concupiscenti d’audaci collezionati del “diverso” ma spesso s’è posta come allegoria d’una filiazione non negata dai bagliori della classicità; il *monstrum* naturale – che è prodigio, segno d’un accadimento divino –, nelle stanze costipate di tracce dell’esplorazione umana, conviveva con l’*objet* ritrovato, il cammeo alabastrato d’una memoria riannodata.

La memoria adorante è vero anche che ha prodotto spesso “ritorni” impropri, dal non vago sapore edipico: non è un caso che la prontà acritica ma anche superomistica nei confronti della tradizione ha generato nicchie di conservatorismo mistico. Il passato ridiviene così un groviglio di “cataloghi eruditi” di cui già Croce si doleva.

Nella relazione con la classicità va individuata con generosa franchezza la componente di subalternità: gli studi sulla classicità (a partire dalla classicità) ed i percorsi critici che essi sottendono, impongono un’attenzione non scontata. Le strutture concettuali che individuano le permanenze della classicità abbisognano di cura costante per non rendere protagoniste le corrive ideologie che tentano di forzare l’interpretazione del passato o lo pongono in una circolarità semantica

senza fine e senza limite; a volte, perfino un acritico ed atemporale, nonché decontestualizzato, evolucionismo di maniera ha sostituito le lenti dell’indagine ed evitato l’interrogazione del documento “storico” che il pensiero classico ci consegnava⁴. D’altro canto gli accenti mistici, estatici e verbosi non hanno forse paludato spesso le piccole chiose alle piccole “scoperte”? Gran parte dell’autoreferenziale compiacimento si ritrova oggi tra le pagine d’alcuni studiosi dediti alla sola contemplazione del passato.

Tutto ciò si deve attribuire all’enfiatura egoica del presente che sovrasta, s’impone e tenta di non determinare una soluzione di continuità con quanto ereditato. Dalla cultura dei padri all’autonomia dei figli; come dire che il Novecento non ha rotto del tutto i legami con Ulisse e, al contempo, non ha posto la necessaria attenzione alle istanze di Telemaco. La ricerca conoscitiva del Moderno ha filiazioni, non peregrine anzi dense, nel magma e nell’imponente “memoria” che la Storia ci ha consegnato, gravandoci di risposte alle quali bisogna invece porre ancora una serie di dubbi.

C – La modernità nomade.

La linearità del primo Novecento, come già accennato, ha nel “nuovo”, assunto come paradigma, il proprio fondamento: distanze, accerchiamenti ed assedi, battaglie, baruffe e concioni di varia natura hanno finito per delineare piuttosto un campo di verifiche “militari” in cui far rivivere la *querelle*, annosa ed inesausta, *des Anciens et des Modernes*. Eppure ciò che aveva contraddistinto i fermenti della fine Ottocento – soprattutto in campo let-

terario ed artistico – era stata l'inquieta commistione tra certezze e dubbi, tra ingerenze e confusioni, tra progetti e nostalgie.

Quei fermenti hanno prodotto una modernità nomade, per dirla con Baudelaire: «*La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié dell'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable*»⁵². La fragilità consapevole della modernità si confronta, già dai suoi esordi “teorici”, con le tracce permanenti del passato. L'immutabilità non è una categoria che manchi di fascinosa seduzione e per questo motivo «*perché ogni modernità acquisti il diritto di diventare antichità*»⁶ dovrà misurarsi con la pulsante trasformazione (misteriosa) della vita umana. Le parole di Baudelaire sembrano epifaniche di una *renovatio* dello spirito romantico: preme il futuro con impellenza mentre ancora in-

sopprimibile appare la visione estatica e nostalgica del passato. La modernità sembra non conoscere il suo *alter ego*, l'eredità della tradizione ma, come avvertiva Benjamin «*in ogni epoca bisogna cercare di strappare la tradizione al conformismo che è in procinto di sopraffarla*»⁷.

Il conflitto con il passato, perché tale è stato, ha impegnato i portatori di speranze propulsive in una produzione che in apparenza si presentava come autonoma, mentre lo “sviluppo” linguistico ne disvelava diverse filiazioni. Si pensi al grande innovatore dell'arte del Novecento, Picasso, e si guardi al suo costante ed ininterrotto dialogare (o scontrarsi) con il *corpus* ereditato dalle opere del passato; infatti, un'automobile *ruggente*, rombante come una *mitraglia*, non si è sostituita interamente alla “primitiva” bellezza della Vittoria di Samotracia⁸. Nonostante che lo sguardo marinettiano del 1909 colga nell'opera del passato soltanto un'urna funeraria, nonostante che ritenga bandita la frequentazione dei musei, di biblioteche e di accademie, intesi solo come cimiteri o “*calvarii di sogni crocifissi*”, la stessa avanguardia si interrogherà a lungo sulle *matrici* del “nuovo”, ne inseguirà i segnali fin dentro i recessi ingombranti di una *romanità* e di una *gremità* assurte a categorie tipizzanti ed identitarie. Il nesso tra il nuovo che uccide e la ricomposizione “aggiornata” dell'antico ha incanalato tante risorse e molte energie verso una restaurazione oscurantista che abbisogna di mitizzazioni: è il caso di Marinetti che da retore anticlassico, servendosi di un ricettario di incontrovertibile derivazione dannunziana⁹, passa ad un periodare con feluca.



Fig. 2

D – La tradizione a modello.

Nell'ipostatizzare forme, modalità, sintassi universalistiche, la via dell'eterno riproporsi della classicità come parametro assoluto ha contribuito non poco alla celebrazione del suo opposto: quel barbugliare lontano dei "barbari" di turno ha significato molto per la loro complicata "annessione" antropologica, mentre il loro essere una diversità non soltanto linguistica e difficile da metabolizzare in tempi brevi, ha comportato (e comporta) la dissoluzione delle culture locali; tutto a vantaggio d'una omologazione prevaricante, dimenticando tra l'altro che la terra – come ricorda Morin – non è «*un'entità fisica, ma un'eredità biofisica... perché l'identità umana non è unicamente biologica ma anche terrestre, totalmente "terrestre"*»¹⁰.

L'efferatezza del "pensiero unico" è stata varie volte sperimentata nel lungo svolgersi della Storia: sopraffazioni, oppressioni, invasioni e genocidi con varie motivazioni ricompongono l'assetto relazionale tra i popoli nonché la loro cultura destinata al métissage. Infatti, una «*una cultura forte è una cultura che ha le capacità di integrare se stessa e le altre culture straniere*»¹¹.

Le grandi culture classiche (greca e romana) avevano già a loro volta intrapreso "viaggi" d'annessione: si pensi al rapporto con l'Oriente, declinato in vario modo e le cui tracce sono ancora persistenti: alle rive asiatiche approdano gli Achei per una lunga guerra, una fanciulla orientale – Europa – viene rapita per trovare magione presso un Occidente¹² che percepirà il mondo e gli stessi confini geopolitici,

d'allora in poi, come destinazione umbratile.

Per coloro che sostano adoranti, quindi acriticamente, dinanzi alle vestigia pervenuteci o sono a confronto con i "monumenti", inquieti ancora, che la tradizione classica ci ha consegnato, vale la pena riaffermare che il nucleo della classicità consiste in «*un portato autorevole, ma anch'esso, in quanto squisitamente relazionale, inquieto e mobile*»¹³. A volte l'adesione all'autorevolezza della classicità sfiora l'ingenuità come in Schliemann il quale scriveva – come *demonstratio* della propria vocazione di saper rinvenire tracce esemplari dell'antico (non solo mitico) e assumendo nelle sue dichiarazioni una "tonalità" archeoantropologica – che «*gli abitanti di Itaca sono sinceri e onesti, estremamente casti e pii, ospitali e caritatevoli, vivi e laboriosi, simpatici ed espansivi, puliti ed accurati; possiedono molta prudenza e saggezza, due virtù sublimi avute in eredità dal grande antenato Ulisse*»¹⁴ e, come a rendere evidente la permanenza "viva" e non superata della lectio magistralis che il passato impone, aggiunge che «*il grande patriottismo di cui Ulisse dà prova, preferendo il ritorno nella sua patria adorata all'immortalità che la dea Calipso gli offriva, è fortemente vivo anche negli abitanti attuali di Itaca*»¹⁵. La figura di questo archeologo – dilettante di successo – restituisce bene la complessa ed articolata influenza che la tradizione classica ha sull'immaginario collettivo, sulla sua penetrazione nelle diverse culture che la assumono a riferimento se non ad unico parametro qualitativo, denotando tra l'altro il la-

borioso passaggio dalla nozione di *mito* a quello di *documento*.

Ciascuna epoca accoglie, seleziona, sperimenta, “traduce” (nel senso più ampio del termine) o stende l’oblio su tracce, documenti o autori; ciascuna epoca risemantizza, per così dire, i propri avi, li rimette in gioco nel flusso delle mutazioni della Storia e, in modo non proprio filiale, li destina all’inquietudine della interpretazione.

La felice labilità di significazione del patrimonio storico, patrimonio raccolto ma non ereditato, non è certo mai stata compresa dalla paludata e greve formazione pedagogica tradizionalmente consolidatasi. La subalternità edipica d’alcuni ambiti intellettuali rispetto alla perennità valoriale del passato (tout-court “classico”) ha rappresentato un ostacolo di affannoso superamento; essendo – e divenendo sempre più – retaggio anziché occasione per ri-pensare il proprio percorso identitaria; essendo barriera anziché confine di un territorio da esplorare ancora e peraltro reso disponibile, nei “fatti” della ricerca culturale, ad essere valicato, sempre.

E – Le parole.

La modernità di Baudelaire è assimilabile ad una pianta che si nutre di ciò che ha rinvenuto, per caso o per consapevolezza della ricerca, e che sceglie il nutrimento separandolo da ciò che non è funzionale, cioè progressivo, veloce, nuovo, per l’appunto “moderno” e, al contempo, vede nella icona-metropoli solo «*caducità e fragilità*»¹⁶. La nostra modernità, invece, è paragonabile ad una sorta di vegetale evolutosi verso una pantagruelica attività onnivora e che tesaurizza tutto ciò con



Fig. 3

cui entra in contatto, senza fissità gerarchiche; la nostra epoca, infatti, è trasmigrata da una fase di processi produttivi di tipo rigido (fordista) ad una in cui predomina quella che Harvey definisce «*accumulazione flessibile*»¹⁷.

Il contesto in cui oggi si *produce* e si *consuma* cultura ha caratteristiche tali da rendere superlativa la capacità d’adeguatezza – rispetto al Novecento – e ancora non definitiva la condizione identitaria. Alla “rigidità” si sostituisce la politomia dei riferimenti: il “frammento” moderno baudelairiano non nasconde la frattura di un *unicum*, la contemporaneità invece si adatta ai confini, accettandosi come destinata a non poter avere una totalità nel proprio orizzonte; totalità, s’intende, in grado di accogliere e di rimettere tutto in circolo e di ricomporre

le unità disintegrate o perdute.

La condizione identitaria, per la propria struttura biologico/culturale, si avvale dei frammenti del passato, li problematizza di nuovo e li investe anche del senso di inappagamento, cui sembra destinato l'iperconsumismo strutturante l'odierno immaginario collettivo. Se, come afferma Rifkin, «*l'epoca moderna fu contrassegnata dalla convinzione... che il mondo fosse governato da regole immutabili, che possono essere conosciute e sfruttate per migliorare la condizione dell'uomo*»¹⁸, il patrimonio culturale trasmessoci – nella post-modernità – dovrà essere investito da nuove modalità di appressarsi.

La scena odierna trova nell'intermediazione culturale la nuova soglia del potere e precisamente «*nel controllo di un patrimonio immateriale*»¹⁹ in cui concorre di tutto: le conoscenze di ogni tipo, le diverse accezioni di creatività, le innumerevoli esperienze e competenze professionali che la società postindustriale ha oramai fatto proprie. L'identità postmoderna non è quindi data, essa accumula ma non conserva, è rapinosa anziché selezionare: nel magma ribollente delle pulsioni anche la “memoria” e le sue implicazioni acquisiscono un ruolo effimero, destinato a suffragare lo *status quo* invece di comprenderne i motivi che lo costituiscono, ad ammassare indistintamente anziché fare discernimento.

L'Occidente ha nella parola la propria costante identitaria, con la parola ha scolpito le proprie lapidi della rimembranza fino ad affidare al *verbum* – *In principio erat Verbum, et Verbum erat apud Deum, et Deus erat Verbum* (Johannes, I, 1) – la certificazione della

propria *vis vitalis*.

Elias Canetti afferma provocatoriamente che le parole sono «... *dotate di una loro speciale carica passionale. In realtà sono come le persone, non tollerano di essere trascurate o dimenticate...*»²⁰. La parola (nella poesia, nel dramma, nel testo filosofico...) è: essa pervade l'*ethos* occidentale, amalgama, chiarisce e rassicura l'identità, fino alla soglia della modernità tragica ed effimera cui si è arreso il Novecento.

Pur negandone la necessità proprio le avanguardie dalla tradizione classica “recuperano” l'icasticità della parola con manifesti, dichiarazioni di principi estetici o di poetica, testi “interventistici” salmodianti la religione del “nuovo”²¹: è alla parola che viene affidata l'opera del convincimento, il proselitismo e l'affermazione orgogliosa dell'esistenza stessa del “nuovo”.

F – Il feticismo del passato.

Il perdurare di una tensione interrogativa, nel Novecento, sul “sé” e, quindi, sulle proprie radici ha recato anche il suo negarsi: dal dubbio conoscitivo alla saccenteria imperiale (romanizzante o nibelungica, poco importa) il passo è stato più breve di quanto si pensi, meno tortuoso e risvegliando dai sepolcri le mai sopite vocazioni accademiche.

Il feticismo del passato, attuato lungo alcuni decenni del secolo scorso, ha invaso le coscienze sottraendo l'interrogarsi identitario alla consapevolezza critica. Tutti regimi politici hanno colto le energie residue delle avanguardie piegandole alle ragioni della retorica celebrativa: l'epica mediterranea e le saghe celtiche vengono ritrascritte



Fig. 4

ad uso di un presente che tutto intride, raggelando la conoscenza storica, cristallizzandone la componente razziocinante in formule ad uso delle masse popolari “incolte” e “da civilizzare”; si va da un’Italia artistica ispirata dalla Sarfatti alla Germania onnivora ma monotematica e chiusa in un medievalismo eroicizzato, dalla Russia staliniana, con l’esaltazione apodittica del partito ritrovata nella propria arcaica iconografia, all’America roosveltiana, resa epica dalla filmografia di Frank Capra e dalle immagini realistiche di una innovata baldanza giovanile, anch’essa debitrice di vetuste ricette accademiche.

Per tutti, i valori della tradizione aulica dei guerrieri si saldano alle virtù agricole, l’adagio campestre si fonde alle turbine di un’industria i cui guerrieri sono (assieme al soldato “reale” messo in campo) l’operaio, la madre di

famiglia, il giovane studente virtuoso; in tutti e per tutti l’icona è nella “serietà” classica delle pose, degli sguardi e della fisicità esibita come salute dell’anima. La lunga teoria degli antichi eroi si stempera nelle virtù (più casalinghe) dei moderni: l’antico *ieri* si fonde con il modernissimo *oggi* e con i medesimi parametri di essenzialità, frugalità e coraggio, onde travalicare i mari in cerca di sponde da conquistare o per la raccolta della gomma e del grano²².

G – Densità della conoscenza.

Il concetto di classico non è dato per sempre a meno che non persista la distinzione tra *classicus* e *proletarius* (Gellio delle *Notti Attiche*), a meno che non si voglia utilizzare il lemma come ombrello “ideologico” sotto cui far riparare le polivalenti anime della cultura occidentale, dopo i temporali irruenti delle avanguardie (d’ogni tipo) o, ancora, a meno che non si ponga come *semper virens* la tesi che il lascito culturale occidentale sia una costante (permanente) antropologica: siamo ciò che siamo stati?

La stagione del *Grand Tour* tra Settecento ed Ottocento è anche un viaggio d’iniziazione, soprattutto rivolto a quegli «*spiriti vergini*» – di cui parla Mario Praz a proposito di Piranesi – «*a cui la grandezza di Roma non fosse familiare fin dalla nascita, a cui anzi essa desse quello shock of recognition che è condizione imprescindibile per la creazione d’opere d’arte*»²³.

Al quadro disomogeneo della tradizione si è voluto spesso frapporre un filtro che amalgamasse le diversità e le distonie e che rendesse partecipe tutto il passato simile ad un unico processo;

ciò che spesso consideriamo classico e quindi con gli attributi di *eterno* e dato per sempre assomiglia piuttosto ad un naufrago salvatosi dai mari della dimenticanza, della rimozione, della distruzione e dell'indifferenza ma scelto, di nuovo, quale compagno di viaggio: sono le onde del passato che accompagnano così il fluire della contemporaneità.

La distanza intellettuale tra accumulazione erudita e densità della conoscenza dovrebbe poter sancire la fine del postmoderno. Dall'autoreferenziale convincimento di un sapere chiuso su se stesso e adorno degli orpelli di perennità ed immutabilità si è pervenuti all'antinomia postmoderna: per liberarsi del moderno si sono costruite barriere a forte (ed unica) identità premoderna, relegando ad esempio la sperimentazione linguistica nella soffitta dell'obsolescenza sociologica.

Il limite dell'indifferenziato nel moderno (l'*international style*, per esempio) è stato superato coinvolgendo nei segni-non segnali – veri dominatori dell'immaginario postmoderno – un ricettario genericamente “storico” (cioè antico o soltanto vecchio) buono ad ogni uso, con la gerla perfida del cattivo gusto derivatone. Una colonna con capitello dorico dipinta di magenta chiaro non può incarnare una testimonianza dell'*impellenza* del passato, o meglio del far i conti con il passato, come doveva accadere dopo i fasti di una lunga stagione – a cavallo della seconda guerra mondiale – pervasa da una modernità in continua ricerca di una destinazione d'uso.

H – Dal trattato al manuale.

La complessità “dei passati”, nel corso

del tempo, diviene materia viva e – come diceva Michelangelo Buonarroti di Vasari – con esso lo storico sembra assumere il ruolo di «*risuscitatore di morti*»²⁴ venendo a convalidare l'inesausto bisogno di maestri e del consequenziale confronto con essi. Se Raffaello ammira Michelangelo che disegna «*a concorrenza*»²⁵ di Leonardo, lo stesso Michelangelo non da meno aveva già esplorato, studiando, il giardino di Lorenzo il Magnifico, giardino «*tutto pieno d'anticaglie di eccellenti pitture molto adorno, per bellezza, per studio, per piacere ragunate in quel loco, del quale teneva di continuo Michelagnolo le chiavi...*»²⁶.

L'opera classica non soltanto assurge *tout court* a modello ma ritenuta, responsabilmente, costitutiva della “conoscenza”, della qualità del sapere; per Leon Battista Alberti, uomo di un quattrocento prolifico di trattati, nel suo *De pictura* chiosa, e non a torto, che «*Piacemi il pictore sia dotto in quanto e' possa in tutte l'arti liberali*»²⁷. Nel prologo Alberti aveva già scritto che «*Jo solea meravigliarmi insieme et dolermi, che tante optime et divine arti et scientie, quali per loro opere et per le historie veggiamo ch'opiose erano in que' virtuosissimi passati antiqui, ora così siano manchate et quasi in tucto perdute: pictori, scultori, architecti, musici, geometri, rhetoici, auguri et simili nobilissimi et maravigliosi intellecti oggi si trovano rarissimi, et pocho da lodarli*»²⁸.

Dichiarare una fedeltà solida nei confronti di *que' virtuosissimi passati antiqui* non è senza problema per un intellettuale come Alberti che per le tante novità dei suoi tempi auspica un futuro glorioso soprattutto in conside-

razione del fatto che «*noi – afferma – senza preceptorum, senza exemplo alchunotruoviamo arti et scientie non udite et mai vedute*»²⁹. Tali parole sono contenute nel prologo dedicato a Filippo di ser Brunellesco, architetto della cupola del Duomo di Firenze, «*erta sopra e cieli, ampla da coprire chon sua ombra tucti e popoli toscani... così forse appresso gli antichi fu non saputo né conosciuto*»³⁰. Ammirazione e lode per gli antichi commiste, però, all'orgoglio identitaria: antichi e moderni, noi/loro, confronto e non ancora frattura. L'artista incede verso le artes liberalis come *vir studiosus et scientificus*³¹ ma è stretto in una sorta di «*sistematico abbraccio mortale*»³² in cui i filosofi prendono le arti, relegando ai margini del processo creativo il ruolo della prassi (della *techne*) e anteponendovi il peso della "teoria": è questo un limite ed assieme un conflitto che la modernità ha "ereditato", spesso inconsapevolmente per assenza di rigore concettuale e inconsapevolezza delle fonti.

Si pensi a quanto è occorso nel tener desta una tradizione "operosa", con il passaggio dal trattato al manuale. Se il *trattato* – qualsivoglia trattato – sottende una concezione articolata sull'efficacia conoscitiva della disciplina di cui s'occupa e ne supporta l'*ideologia*, incastonando il sapere esposto entro confini materiali (storici), il *manuale* comporta l'applicazione (anche colta o soltanto pragmatica) dei caratteri costitutivi di una determinata disciplina. Il conflitto teoria-prassi serpeggia prima e s'afferma poi. Stigmatizzano la perdita di un'unità *teorica* ed applicativa (tecnica e tecnologica) si finisce per rendere l'ag-

gregato teorico-pratico più che un parametro una sorta di arcadia vagheggiata e mai realizzata. Non è un caso che, ad esempio, la manualistica in architettura nasca a ridosso di mutamenti profondi nell'ambito disciplinare ma, al contempo, tenda a riaffermare una condizione disciplinare "costante" pur nella parcellizzazione delle fasi progettuali. Come dire che si può comporre una base con una colonna o delineare un frontone ma che senza la lezione di un Vitruvio o di un Palladio la prova architettonica non trova legittimità. Dalle formulazioni tipologiche, infatti, fino ai dettagli tecnici corre un unico filo di astrazione finalizzata³³.

I – L'inquieta modernità.

Thomas Mann aveva rivendicato per l'artista – essere *fuori dall'ordinario* – una vita non di «*sanguinosa grandezza e di beltà selvaggia*», non straordinaria; afferma nel Tonio Kröger che «*il paese della nostra nostalgia è il normale, il decoroso, l'amabile, è la vita nella sua seducente banalità*»³⁴.

La tensione alla costante modernità del Novecento è racchiusa con finto candore in queste parole; Mann sa che l'interdipendenza con il passato (e con il padre) soggioga qualsiasi azione creativa. L'arte (e la cultura) diviene "critica" ma nel delinearci della propria identità deve negare ogni filiazione? «*Ci vuole molta disobbedienza nell'obbedire rigorosamente, molta indipendenza, molto coraggio. Ma il pericolo di non creare ... è ancora pericolo, o è già un fatto bell'è compiuto?*»³⁵.

La contraddizione si scioglie nella stasi creativa di una generazione oppressa

da figure genitoriali incombenti³⁶ (Kafka) ma al contempo incantata dalla “prolificità” paterna.

La modernità finisce per non sapersi dire a pieno; divelle le scorie dei segni anteriori e coglie la propria «*miopia quando si tratta di valutare la nostra civiltà, i suoi errori, le sue probabilità di sopravvivenza, e l'opinione che di essa avrà la posterità...*»³⁷. Lo scenario appare delineato come «*atmosfera di inerzia e di panico, di autoritarismo e di anarchia*» con «*riaffermazioni pompose di un grande passato in mezzo all'attuale mediocrità e al presente disordine...*»³⁸. Quella evocata da Yourcenar è una scena tragica e decisamente posteriore alla fragilità baudelairiana; la consapevolezza dell'imbrigliamento procurato da una nuova “ideologia” (della mediocrità) si può reggere sul possibile giudizio di una posterità austera che caparbiamente dovrebbe serbare a propria volta un nesso seppur labile, flebile ma filiale, per l'appunto, con la tradizione?

La tradizione, la classicità nella sua icastica forza, conduce alla dissennatezza conflittuale; gli esperimenti linguistici distruggono la sintassi, polverizzano la grammatica ma ciò che era tutto “nuovo” dopo un secolo circa è divenuto anch'esso “classico”: i maestri dell'arte moderna Picasso, Chagall o Modigliani non sono, alla fine della modernità, da imitare ma solo da citare. Essi avevano tentato una frattura lessicale con la tradizione, ne avevano conservato però la strutturazione del linguaggio e la robustezza semantica. L'icona “donna con bambino” resta un tipo e non più un modello – come era accaduto con la non sterile

accademia ottocentesca –, pilota un segno verso un contesto che seppur indefinibile ancora reca una saggezza antica nella *teche* innovata. Il Novecento ha così sperimentato la sola classicità possibile intesa come materiali in movimento.

J – La destinazione carsica.

C'è un'ingenua volontà, anche in sede legislativa, di riportare in auge la classicità come valore atemporale e come sovrana pedagogia. Dall'umanesimo in poi è stato chiaro, nella prassi, l'uso del riferimento, accogliendo il “testo” come passo *esemplare* a partire dal quale riflettere del e nel proprio contesto. A meno che non si voglia, nel degrado antropologico e formativo contemporanei, apporre i sigilli al procedere conoscitivo, la destinazione della cultura non può esser contenuta in una *quiescenza* senile opposta all'*estroversione* semantica cui, con troppa superficialità, viene ricondotta la “civiltà delle immagini”. Un classico è oramai come un frammento, come già accennato, donatoci dal naufragio, salvato ogni volta dalle acque della selettiva e obliterante memoria degli uomini; i “maestri” e le loro opere risorgono a vita nuova ogni qual volta qualcuno decide di “ripensarli” identitariamente. L'atto esplorativo della nostra contemporaneità complessa è un atto individuale dato che il procedere esistenziale, oggi, coincide con l'incedere conoscitivo; come dire che ciascuno possiede una propria biblioteca mitografica, una propria bibliografia che viene aggiornata con costanza. Lo scenario della complessità determina nuove connessioni e relazioni di senso nell'incessante

mutazione che la sostanzia. Per tali motivi un ruolo *fisso* ed immutabile per la tradizione classica è impensabile oltre che inefficace.

Il *corpus* sapienziale che rinveniamo va ammesso come materiale in trasformazione, scovato nella gerla di una riconversione stratigrafica e di nuovo manipolato. Se vi è una destinazione, nel prossimo futuro, per la cultura classica è quella carsica: dovrà compiere percorsi non ancora percepibili in superficie dato il persistente “rumore” comunicativo della contemporaneità. Questo aspetto comporta un problema che non è inerente soltanto il tipo d’approccio ma l’identità stessa dell’*evo* contemporaneo. D’altronde anche le soluzioni ai problemi dell’ambito formativo non possono essere contenute nel solo “aggiornamento” comunicativo; serve comprendere la propria stagione, fino in fondo. Da tempo immemore (dal 1964) Marshall McLuhan aveva notato che un alto livello di “alfabetismo” rischia di divenire ostativo alla percezione della complessa fluidità contemporanea, soprattutto se si sottovaluta il ruolo della civiltà delle immagini, cui la superbia della “parola” non ha concesso, per lungo tempo, diritto di patria: *«Le persone ad alto livello d’alfabetismo non capiscono l’arte non verbale dell’immagine, e quindi protestano con impazienza un’indignazione senza costrutto che le rende patetiche e conferisce ai richiami pubblicitari nuovo potere e nuova autorità. Esse non riescono mai ad affrontare i messaggi inconsci di questi richiami, perché non sono in grado di notare o di discutere le forme non verbali di disposizione e di significato. Non conoscono l’arte di*

discutere con le immagini... Il fatto che gli effetti della tipografia sono soprattutto subliminali come quelli delle immagini è un segreto inaccessibile alla comunità a orientamento libresco»³⁹. Tale durezza espressiva si comprende meglio se rapportata all’affermazione, notissima ed apodittica, di McLuhan «il mezzo è il messaggio»⁴⁰; su tale notazione si sono spese moltissime pagine negli ultimi cinquanta anni ma pare che non siano stati sufficienti per far accettare il valore/ruolo del frammento nella conoscenza data la persistente parcellizzazione dei saperi: connettere appare esercizio più faticoso che separare. L’acclarato oblio collettivo cui soggiace l’universo comunicativo contemporaneo induce a riflettere, proprio a riguardo della permanenza della cultura classica in quella contemporanea, sul senso della “memoria” che come un proustiano



Fig. 5

materiale creativo impegna le energie analitiche del profondo.

Nella *Iconologia*, del 1618, Cesare Ripa propone la seguente raffigurazione della memoria: «*Donna di mezz'età, haverà nell'acconciatura della testa un Gioielliero, overo uno scrigno pieno di varie gemme, & sarà vestita di nero... Dipingesi la Memoria di mezza età, perché Aristotele nel libro della Memoria, & della ricordanza, dice che gl'huomini hanno più memoria nell'età perfetta, che non hanno nella vecchiaia, per la scordanza, ò nella puerizia per non haver imparato*»⁴¹. Fuor di metafora: sappiamo che necessita da sempre la consapevolezza matura e capace di critica, ancora di più oggi se proprietà come la duttilità, l'adattabilità o la "liquidità" potrebbero essere alcune delle accezioni con cui la contemporaneità affronta la nobile perennità, presunta, del pensiero occidentale. Alla plasticità neuronale corrisponde un assetto antropologico che abbisogna di una densa creatività consapevole del proprio costituirsi: la memoria/traccia dell'antico ha già il suo habitat nuovo, forse proprio in quei "nonluoghi"⁴² in cui il *perdimento* di sé trova una strategia non autoreferenziale.

K – L'erranza interrogativa.

Quella che Benjamin definiva «*la caducità e fragilità*» di una grande metropoli come Parigi vale forse per la scena della *città-mondo* in cui siamo immersi come "operanti e reali": della democrazia bisognerà accettare che essa sia – come afferma Canfora – «*un prodotto instabile*»⁴³. Consapevoli di questo bisognerà interrogarsi sulla propria identità costantemente, perse-

guendo quella che abbiamo già inteso come erranza interrogativa: non si supera l'assetto autoreferenziale della conoscenza se non si divincolano i saperi dalle catene "ideologiche" giustapposte della specializzazione e dell'omologazione. La nostra cultura sociale, da una parte, accoglie la differenziazione e ne persegue l'equilibrio ma è ancora, dall'altra, sorretta da un continuum che trova «*il suo fondamento sul piano cosmologico-religioso. La società moderna, funzionalmente differenziata, deve rinunciare anche a questo...*»⁴⁴. La nostra *koinonía* è infissa in un sistema di identità molteplici, plurali, ciascuna con le proprie stratificazioni culturali e l'insorgere orgoglioso nel difenderle. A tale livello di complessità non può essere offerta la semplice risposta dell'incontro: se Ulisse (*antico* e padre fondatore della ricerca occidentale) ha una strategia ed un obiettivo Telemaco, di nuova generazione, è un figlio che sa di ricercare le ragioni del "viaggio" (conoscitivo ed accumulativo) del padre; ne ha bisogno per intendere le mozioni del sé ma da lì deve ripartire, accettando l'errare che è *antilinearistico* e, al contempo, duttile alle trasformazioni. Può farlo senza la criticità della propria Storia (e memoria)? Può darsi al confronto/scontro senza impegnarsi sulla ricognizione identitaria?

In un'orazione funebre per Maria Carolina, Regina delle Due Sicilie, e rivolta a Ferdinando IV, vi è scritto: «*Sire, Tutto è vanità nel mondo, tutto è un sogno, un'ombra che passa. I vincoli più cari, formati dalla natura o dalla scelta del cuore, si disciolgono; lo splendore delle grandezze umane si eclissa; gli onori diventano titoli per il*

sepolcro; la gloria si disperde nel vortice degli anni; ed in mezzo al torrente che reca alle generazioni che sorgono le memorie confuse delle generazioni che passano, noi arriviamo a quel punto fatale ove il tempo finisce, ed ove comincia l'eternità»⁴⁵. Al di là dell'esigenza retorica, il testo suggerisce di poter accettare le "confuse" memorie che strutturano il patrimonio rinvenuto dal passato; memorie confuse per la pregnante presenza dei dubbi che permutano la baldanza delle certezze delle certezze, per molto tempo soltanto occidentali.

La modernità si scontrerà proficuamente con se stessa, anzi dovrà porre se stessa sotto la lente analitica azzardando la via del *perdimento* ma ponendo domande laddove ha solo coltivato sicumere, perseguendo la molteplicità anziché l'omologazione, inseguendo la bellezza per poter svestire la rozza e vanesia *imago* che la specie umana va esibendo di sé. Nella discreta penombra di un percorso carismatico.

Le illustrazioni sono tratte da *Cesare Ripa, Iconologia* (1618), a cura di P. Buscaroli, pref. di M. Praz, Tea, Milano 1992.

Fig. 1 - *Errore*, Fig. 21 - *Giudizio*, Fig. 3 - *Historia*, Fig. 4 - *Studio*, Fig. 5 - *Virtù*.

¹- E. Morin, *Dialogo. L'identità umana e la sfida della convivenza*, Libri Scheiwiller, Milano, 2003, p.17.

Di Edgar Morin cfr. anche *I sette saperi necessari all'educazione del futuro*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2001.

²- M. Praz, *Voce dietro la scena*, Adelphi edizioni, Milano 1980, p. 227.

³- Sul tema, periglioso per la navigazione in

acque accademiche, cfr.: H. Bredekamp, *Nostalgie dell'antico e fascino della macchina*, Il Saggiatore, Milano 1996; M. Brusatin, *Arte della meraviglia*, Einaudi, Torino 1986.

⁴Uno storico *old-fashioned* come Elton afferma che «La scelta di qualsiasi teoria come vera struttura dell'umano passato è una via senza ritorno. Le teorie universali sono padroni esigenti che non tollerano dissensi...», in: G. R. Elton, *Ritorno alla storia*, Il Saggiatore, Milano 1994, p. 26.

⁵- C. Baudelaire, *Écrits sur l'Art*, Éditions Gallimard et Librairie Général Français, Paris 1971, vol. II, p. 150. Sui concetti di messa in crisi della modernità e dei mutamenti ad essa relativi cfr.: D. Harvey, *La crisi della modernità*, Il Saggiatore, Milano 1993.

⁶- C. Baudelaire, *La critica d'arte*, Editori Riuniti, Roma 1996, p. 177.

⁷- W. Benjamin, *Angelus Novus*, Einaudi, Torino (1962) 1976, p. 74.

⁸- F. T. Marinetti, *Manifesto del futurismo*, pubblicato su *Le Figaro*, Parigi, il 20 febbraio 1909, in: M. De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano, p. 367 e segg.; vedi inoltre i diversi materiali contenuti in: (a cura di F. Crisi), *I futuristi*, Newton Compton, Roma, 1994.

⁹- Vedi: F. T. Marinetti, *Mafarka* (1910), a cura di L. Ballerini, trad. it. di D. Cinti, Mondadori, Milano 2003. Nel suo "romanzo africano" Marinetti non può nascondere alcune ascendenze che non distruggono le fonti, di cui sono un buon esempio le citazioni seguenti «*Bisogna, ad ogni costo, che io respinga l'immensa marea nera dei miei nemici, con gli speroni taglienti di queste mura granitiche, perchè la mia città, gonfiando le sue cupole come vele, galleggi ancora nell'azzurro infinito, sotto i superbi minareti rosati e cullati dall'ebbrezza delle vittorie, nel gran grido oltremarino dei muezzin...*» (p. 21) in cui pare di ritrovare orientismi di fine Ottocento non sopiti anzi, per certi versi, ripassati nei balsami bizantineggianti di D'Annunzio; oppure, la tensione al nuovo naufraga nel più trito degli stereotipati caratteri di "mascolinità", raggiungendo il ridicolo assieme al tragico degli eventi narrati: «*I ventri lisci e lucenti delle fanciulle, e le piccole mammelle color di caffè abbrustolito si torcevano dal dolore sotto i pugni pesanti dei maschi, i cui dorsi di bronzo s'alzavano e si abbassavano instancabilmente, tra il flic-flac danzante delle putredini verdi. Alcuni cantavano funebri melopee; altri mordevano con furia nelle capigliature delle fem-*

mine, poi s'arrestavano, piena la bocca di capelli insanguinati e rimanevano lungamente in ginocchio, fissando i poveri occhi delle loro vittime, stravolti dal dolore, dallo spavento e dalla lussuria» (pp. 28-29).

¹⁰ E. Morin, *op. cit.*, pp. 46-47.

¹¹ Ivi, p. 51.

¹² Riguardo allo studio della tradizione classica confronta lo splendido volume a cura di M. Centanni: AA.VV., *L'originale assente*, Bruno Mondadori, Milano 2005 e sulla relazione tra Oriente ed Occidente in particolare le pp. 20-23.

¹³ Ivi, p. 8

¹⁴ H. Schliemann, *Alla ricerca di Troia* (1869), Newton Compton, Roma 1977, p. 59.

¹⁵ Ivi, pp. 59-60

¹⁶ W. Benjamin, *op. cit.*, p. 133.

¹⁷ D. Harvey, *op. cit.*, cap. IX, pp. 177-234.

¹⁸ J. Rifkin, *L'era dell'accesso. La rivoluzione della new economy*, Mondadori, Milano 2001, p. 251.

¹⁹ Ivi, p. 243

²⁰ E. Canetti, *La coscienza delle parole*, Adelphi, Milano 1984, p. 234.

²¹ Vedi a tal riguardo: M. De Micheli, *op. cit.*; U. Conrads, *Manifesti e programmi per l'architettura del XX secolo*, Vallecchi, Firenze 1970.

²² Sulla produzione iconografica "popolare" di propaganda, con i primi mezzi di comunicazione di massa, del periodo che va dagli anni venti alla fine degli anni quaranta del Novecento la bibliografia è vastissima; bisogna rimarcare però l'affinità non soltanto stilistica delle promozioni: è il caso del noto manifesto dello zio Sam che reclama guerrieri per la Patria, puntando il dito indice, con la dicitura "I want you for U. S. Army" la cui impostazione è la medesima di altri manifesti italiani, inglesi, sovietici e tedeschi. Ancora: l'uso della figura/tipo di un "San Giorgio con Drago" serve la causa dei prestiti di guerra (Austria) o la campagna per l'arruolamento (Inghilterra) o una sottoscrizione per l'esercito (Cecoslovacchia). Vi sono illustrazioni, manifesti, stampe di ogni tipo che promettono glorie e fortune grazie ad un'icona antica: per il traforo del Sempione il manifesto reca l'immagine di un robusto uomo con elmo cinto di piccole ali (novello Mercurio delle perforazioni) oppure nelle sembianze di donne cui il vento smuove il pannello e la capigliatura in direzione del... socialismo o della pubblicità per una tipografia; mai silenti le raffigurazioni di uomini a cavallo che spesso par-

tendo dal riferimento del monumento equestre giungono a reclamizzare bevande nazionali.

²³ M. Praz, *op. cit.*, p. 227.

²⁴ Michelangelo Buonarroti, lettera A Messer Giorgio Vasari, pittore e amico singolare in Firenze, cit. in *Prose di artisti e scienziati*, a cura di L. Gaudenzio e G. Reichenbach, Libreria Editrice F. Perrella, Napoli - Città di Castello 1930, p. 140.

²⁵ G. Vasari, *Le vite dei più celebri pittori, scultori e architetti* (1550), La Spezia 1987, vol. II, p. 413.

²⁶ Ivi, p. 668

²⁷ L. B. Alberti, *Il trattato della pittura e i cinque ordini architettonici*, con prefazione di G. Papini, Carabba editore, Lanciano 1913, p. 84. Vedi anche L.B. Alberti, *De pictura*, a cura di C. Grayson, Laterza, Bari 1975. Nell'introduzione Greyson suggerisce: «Ciò che è nuovo invece nel *De pictura* è la elevazione della "istoria" a scopo principale del pittore», p. XXI. La "narrazione" porta così la pittura a confrontarsi con il decantato assoluto della memoria umana.

²⁸ L. B. Alberti, 1913, p. 11.

²⁹ Ivi, p. 12.

³⁰ Ivi, p. 12.

³¹ Cfr.: E. Migliorini, *Introduzione a l'estetica contemporanea*, Le Monnier, Firenze 1980, pp. 20-24.

³² Ivi, p. 18.

³³ In particolare i trattati di Durand, Rondelet o di Viollet-Le-Duc rappresentano una linea analitica ed autonoma del formarsi dell'architettura che inerte la città e come tale contribuisce all'immaginario metropolitano della "nostra" modernità. Da Schinkel a Quatremere de Quincy i problemi di settorializzazione e di specializzazione rispondono non soltanto ai criteri di una "nuova" architettura ma affrontano i cambiamenti dovuti al nuovo urbanesimo. Tutta l'Europa tra Settecento e Novecento produce una ricchissima pubblicistica i cui itermini stessi di "trattato" e "manuale" finiscono per fondersi o confondersi intrecciando altresì un proficuo rapporto con i processi della formazione accademica connotati da fasi diverse ma cooperanti: dall'idea di architettura come astrazione finalizzata alla sua concretizzazione con fasi applicative delle tecniche e delle tecnologie. D'altronde la formazione di architetto si realizza a cavallo tra la crisi delle Accademie e l'istituzione dell'*École Polytechnique*. Tra i grandi trattatisti: Jean N. Louis Durand (1760-1834) autore dei *Précis des leçons d'architec-*

ture (1802) che insegna dal 1795 fino alla morte a geometri e ingegneri ed è stato a sua volta allievo dell'immenso Etienne Louis Boullée (1728-1799) autore di un *Architettura saggio sull'arte* notevole per ampiezza della visione teorica e pronto, alla sua morte, per la pubblicazione. Da notare che Gustave Eiffel nasce nel 1832 e Viollet-Le-Duc (1814-1879) produce il suo *Dictionnaire raisonné de l'Architecture* tra il 1854 e il 1868. Per quanto vasta la bibliografia su questi temi cfr.: L. Patetta, *Storia dell'architettura. Antologia critica*, Etas, Milano 1975; L. Patetta, *L'architettura dell'eclettismo*, Mazzotta, Milano, 1975. Il mélange stilistico della seconda metà del 1800 non deve ingannare, è questa una stagione di grandi esperimenti e di forte dibattito sull'essenza della disciplina. La condizione "teorica" del trattato e quella "pratica" del manuale finiranno per immergersi come lievito nella costituzione della città moderna; la pittura e la letteratura prima e il cinema poi avranno nella città (o meglio l'idea di città) e nella sua architettura una costante iconica tale che non viene difficile ipotizzare una relazione costruttiva tra le pagine di un trattato e la formazione dell'immaginario moderno. Un esempio, fra tanti, è nella cosiddetta architettura coloniale dove la congerie di riferimenti e di stili rapiti alla tradizione costituisce una costante "affermativa" (imperialistica) dell'idea di Europa ed dell'Occidente in tutto il pianeta, dall'Asia alle Americhe. Dietro c'è ancora Paladio, vi sono ancora i grandi padri.

³⁴- Th. Mann, *Tonio Kröger* (1903), Rizzoli, Milano 1954, p. 45.

³⁵- Th. Mann, *Doctor Faustus* (1947), Mondadori, Milano 1949 (1979), p. 293.

³⁶- «Mi è sempre stato incomprendibile la Tua

assoluta mancanza di sensibilità per la sofferenza e l'onta che sapevi infliggermi con le Tue parole e giudizi; era come se Tu non avessi idea del Tuo potere» in: F. Kafka, *Lettera al padre* (1919), Il Saggiatore, Milano 1963 (1976), p. 72.

³⁷- M. Yourcenar, *Con beneficio di inventario* (1962), Bompiani, Milano (1982) 1993, p. 24.

³⁸- Ivi, p. 27.

³⁹- M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare* (1964), Il Saggiatore, Milano 1979, pp. 246-247.

⁴⁰- Ivi, p. 15.

⁴¹- C. Ripa, *Iconologia* (1618), a cura di P. Bussaroli, pref. di M. Praz, Tea, Milano 1992, p. 270.

⁴²- Cfr.: M. Augé, *Nonluoghi. Introduzione a una nuova antropologia della surmodernità* (1992), Elèuthera, Milano 1993, 2009. Nella nuova prefazione al volume Augé richiama con puntualità la distinzione espressa da Paul Virilio tra mondo-città e città-mondo che ben concretizza la dispersione antropica della vita urbana. Non è da sottovalutare il fatto che la città-mondo assolve al desiderio concupiscente della prossimità, individualizzando così qualsiasi elemento che in relazione dialettica con l'immaginario. Alla città-mondo rischia di corrispondere, alla fine del nostro processo storico, l'io-mondo che sancirebbe la dannazione della memoria collettiva.

⁴³- L. Canfora, *La democrazia. Storia di una ideologia*, Laterza, Bari 2004, p. 332.

⁴⁴- N. Luhmann e R. De Giorgi, *Teoria della società*, Franco Angeli, Milano 1982, p. 259.

⁴⁵- In: *Per le solenni esequie di Maria Carolina Arciduchessa d'Austria Regina delle Due Sicilie*, Onoranza funebre di Emmanuele Taddej, Tip. Angelo Trani, Napoli 1815, pp. 9-10.