

Le forme est/etiche di Alberto Abruzzese

Gian Piero Jacobelli

Alberto Abruzzese's est/ethical forms. *Fifty years after its first edition, "Forme estetiche e società di massa" by Alberto Abruzzese remains a book to be read as a precious testimony of the crucial transition from a sociology of social subjects, in their political and economic relationships, to a sociology of the imaginary, in its contemporary communicative and relational declinations. Furthermore, is equally important and fruitful a rereading aimed at identifying further suggestions and orientations regarding the dialectic between hyperrealism and virtuality, in the cultural horizon of the digital revolution and today's mediamorphoses of values. The objective of this contribution lies precisely in the proposal of a philosophically and semiotically oriented rereading of some important chapters of the book in question, dedicated to the code switching involved in the procedures of monumentalisation. These are traditional procedures of decontextualization and spatiotemporal delocalization, which found an innovative and emphatic development especially in the context of the great nineteenth-century Exhibitions, but which still appear capable of highlighting, from an aesthetic and ethical point of view, some crucial phenomena of postmodernity: charismatic powers and political correctness, the fetishism of identity claims and the fickleness of media consumption.*

Keywords: reification, fictional, exhibition, monumentalization, mediamorphosis, simulacrum, passage, translation.

Allegoria e monumentalizzazione

Nelle pagine conclusive di *Forme estetiche e società di massa*, la cui prima edizione risale al 1973, Alberto Abruzzese, dopo essersi soffermato sulla "massificazione dell'arte", che presuppone una codificazione omologante del nesso tra significanti e significati, ipotizza che l'allegoria, anche restando contagiata dal processo di massificazione, possa sfuggire alla definitiva "collettivizzazione dei modi della fruizione". L'allegoria, intesa non tanto come una retorica dell'allusione, quanto come un provvidenziale principio di confusione tra i livelli denotativi e connotativi sia della produzione sia del consumo spettacolare, sarebbe infatti suscettibile di moltiplicare e diversificare il "rapporto dello spettatore con l'oggetto della sua visione".

Poiché può venire definita come "l'arte in cui una cosa è riferita e un'altra è intesa", l'allegoria implica uno scarto semiotico per cui le istanze di codificazione "dei valori semantici con funzioni di controllo e selezione del messaggio" presuppongono una tale "sovrapposizione o stratificazione di codici" da rendere improbabile una affidabile efficacia di queste funzioni, ma anche da provocare un vero e proprio gioco a non capirsi, che accresce il gusto della "decodifica aberrante" e della "guerriglia semiologica" al cui statuto teorico e pratico stavano

provvedendo, negli stessi anni Settanta, Umberto Eco e Paolo Fabbri. “In definitiva”, incalza Abruzzese, “il significato dell’allegoria corrispondeva al suo pubblico; la soluzione dell’enigma stabiliva il suo fruitore reale” (Abruzzese 2011a, p. 241).

Nell’argomentare questo spostamento dal piano della produzione al piano della fruizione di una decodifica variamente condizionata dei messaggi artistici e spettacolari, Abruzzese introduce un nuovo concetto, quello della “monumentalizzazione”, a nostro avviso fondamentale in ordine alla interpretazione semiotica di quella “glorificazione del segno”, in cui l’astrazione delle “parole” si integra con la concretezza delle “cose”. In proposito ci permettiamo di rinviare a un nostro saggio sulla “ragione monumentale” (Jacobelli 2020), pensato proprio per approfondire e attualizzare alcune delle indicazioni e delle ipotesi contenute in *Forme estetiche*.

L’allegoria, chiarisce Abruzzese, “realizzava di fatto un prodotto estetico, capace di operare, attraverso il suo semplice consumo, la fruizione degli archetipi; cioè spostava la rappresentazione della monumentalità dall’oggetto estetico in se stesso allo spettatore in quanto partecipe del rituale” (Abruzzese 2011a, p. 242). Il paradosso di una vera e propria “incarnazione” dell’arte è servito:

Ciò dicendo, è possibile vedere nello spettatore, formato dall’allegoria, tutte quelle qualità eterne dell’arte, di cui egli è diventato il custode, di cui è praticamente l’espressione vivente. Non più spettatore ideale o prefigurato, ma assolutamente realizzato nei limiti del suo tempo e del suo assetto politico-sociale (ibidem).

In forza della non scontata intuizione di quella mobilità orizzontale e verticale che, nonostante la sua apparente coazione a ripetere, si registra negli scenari estetici ed etici della cosiddetta società di massa, *Forme estetiche* ha svolto un ruolo autenticamente pionieristico, che si apparenta a quanto negli stessi anni andava proponendo in Francia un altro importante studioso di riferimento, Roland Barthes, il quale condensò in un neologismo, la *bathmologia*, quella “perversione del testo” che induce a esplorarne congiuntamente i diversi livelli interpretativi, sottraendosi alla pigrizia del conformismo: “Basta spostare un po’ indietro un discorso, uno spettacolo, un corpo per ribaltare da cima a fondo tutto il gusto che potevamo

ricavarne, tutto il senso che potevamo dargli” (Barthes 1975, p. 78). Quando, nei primi anni Settanta, Abruzzese scriveva *Forme estetiche*, non citava Barthes, ma senza dubbio ne riecheggiava quel trasalimento metodologico, quella “mossa del cavallo” che consentiva di declinare insieme le regole e le sregolatezze della interpretazione, saggiandole tanto sullo spettacolo del senso esclusivo ed elitario, quanto su quello del senso comune e popolare.

Questo ruolo pionieristico, di cui qui, nella considerevole latitudine problematica del moderno “immaginario”, cercheremo di lumeggiare unicamente le tematiche espressive ed espositive, ha fatto sì che di un libro di cui lo stesso autore ha più volte sottolineato la matrice occasionale, dopo la quinta del 2011, si attenda ora una sesta edizione, nonostante siano passati cinquant’anni di radicali trasformazioni sia nel modo di scrivere sia nel modo di leggere. Come sosteneva sinteticamente Italo Calvino, un “classico” è un libro che si può e si deve leggere più di una volta: se ne può dedurre che, almeno in Italia, in questo ultimo mezzo secolo i “classici” sono assai pochi, ma anche che questo di Abruzzese è certamente un “classico”, magari “a sua insaputa” per una connaturata ritrosia nei confronti dei propri risultati scientifici e letterari. In effetti, nelle sue successive introduzioni, Abruzzese ha inteso sottolineare soprattutto le inadempienze di quel suo lavoro giovanile con riferimento alle sovversive mediamorfosi di cui si corredda la rivoluzione del digitale e del virtuale. In proposito, nella edizione del 2001, dopo averne ripercorso “i linguaggi generalisti della società dello spettacolo”, segnalava come non venisse allora tematizzata “la nuova ossessione dei linguaggi digitali del computer” (Abruzzese 2001, p. viii). In ogni caso, avendolo letto e riletto per un interesse sia personale sia professionale e accademico, riteniamo che quanto c’è, sia assai più importante di quanto non c’è, anche perché quanto non c’è si riferisce a una situazione mediatica ancora fluida ed enigmatica della comunicazione e delle attività culturali, per cui *Forme estetiche* sarebbe comunque in grado di fornire utili valutazioni e persino indicazioni previsionali.

Spettacolarizzazione e narcisismo

Tra queste permanenti suggestioni, mi sembra particolarmente rilevante, anche per una personale consonanza di merito e di metodo, quella relativa alla

pervasiva consacrazione del “banale”, cioè di qualcosa che appartiene per definizione al contesto profano dell’ordinario e dell’usuale: una consacrazione che ha a che vedere con alcune fondamentali opposizioni della nostra civiltà, come il basso e l’alto, il centrale e il marginale, il qualitativo e il quantitativo. Non a caso Abruzzese, tanto nella prefazione a *Forme estetiche* del 2001, quanto in quella del 2011, rievoca come in una immagine stereoscopica da un lato “l’ossessione che vi si manifesta per King Kong e l’Empire State Building di New York” e dall’altro lato “il trauma planetario e insieme locale del crollo delle Due Torri di Manhattan”. Nell’ultima, più ampia prefazione Abruzzese torna proprio sulla dialettica, al tempo stesso estetica ed etica, tra i passaggi verticali e i passaggi orizzontali del senso, tanto discorsivo quanto formativo:

Uno dei temi centrali di *Forme estetiche e società di massa* veniva proprio dalla necessità di ritrovare le basi sociali del progressivo transito della cultura di massa dai regimi nazionali dell’educazione, della scuola e per alcuni aspetti della divulgazione – regimi verticali e centripeti – ai regimi mondani (e “mondiali”, già globali) del divertimento e delle avanguardie (due piattaforme espressive, tempo libero e arti e creatività, destinate a integrarsi ad opera delle mode e dei consumi in territori “in comune” e “del comune”, al tempo stesso composti di innumerevoli strati, aperti a mille e mille *piani* di vita (Abruzzese 2011a, p. xiv).

Si registra dunque un duplice spostamento nello sguardo critico con cui Abruzzese guardava ai flussi mediatici della modernità: il primo, dal piano delle immagini identitarie al piano delle immagini diegetiche; il secondo, dal piano dei messaggi valoriali al piano dei messaggi consumistici. Ancora una volta una duplice mossa del cavallo:

Credevo di sapere vedere nelle grandi trasformazioni mediatiche del tempo moderno l’avvento progressivo e ineluttabile della crisi di egemonia politica e espressiva dei suoi soggetti storici; di sapere leggere nelle forme dell’immaginario collettivo lo scontro non tanto tra lo spirito pubblico – la spinta democratica delle classi emergenti nei processi di modernizzazione dello sviluppo industriale – e l’elitarismo culturale delle vecchie classi dirigenti, quanto piuttosto tra *massa e potere*, tra le narrazioni istituzionalizzate, strumentali, dei sistemi sociali e le infinite narrazioni quotidianamente emergenti dalle strutture antropologiche dell’immaginario incorporato nei consumi diffusi (in cui facevano da prezioso riferimento figure come Elias Canetti e Gilbert Durand) (ivi, pp. xiv-xv).

La dialettica hegeliana tra “servo” e “padrone” si riorienta sulla dialettica di matrice lukacsiana e benjaminiana tra immaginazione e consumo:

Tentavo di fornire la traccia storica necessaria a elaborare una teoria dei conflitti che non passa attraverso le istituzioni, per quanto civili possano essere, ma passa attraverso le passioni alimentate dalle forme di rappresentazione simbolica di un territorio mediatico che, grazie ai suoi processi di modernizzazione, ha incluso in sé le vecchie mappe geopolitiche (ivi, p. xxvi).

In questa torsione concettuale, che prende le mosse dal passaggio tra la “città umanistica”, con tutte le sue contraddizioni di diritto e di fatto, e la “metropoli” in quanto specchio della incessante emergenza ed obsolescenza tecnologica, Abruzzese riconosce e valorizza ermeneuticamente un fenomeno che era stato relegato alle sue dimensioni spettacolari e ludiche, trascurando quelle antropologiche e culturali. Lo si potrebbe definire come una sorta di “eretismo simbolico”, ovvero la tendenza di ogni “promozione simbolica” a salire, per così dire, sulle proprie spalle, in una spirale semiotica che Barthes aveva analizzato, da *Mythologies* (1957) al *Système de la mode* (1967), nei termini di un’alternanza autoreferenziale tra il ‘metalinguaggio’, per tematizzare qualcosa al di fuori del proprio contesto denotativo, e la “connotazione”, la proiezione emozionale e valoriale consentita proprio dalla decontestualizzazione dell’oggetto simbolicamente attualizzato.

La operazione ermeneutica di Abruzzese si attua su un piano complementare a quello semiotico, il piano sociopolitico della “falsa coscienza”, per riprendere un concetto reso popolare dall’opera del sociologo marxiano Joseph Gabel, *La falsa coscienza* appunto (1962), dedicata al concetto di ‘reificazione’, mutuato da *Storia e coscienza di classe* (1923) di György Lukács e riformulato sull’ambiguità epistemologica tipica della nuova società dei consumi: da un lato la persona ridotta a “cosa” dalla razionalità strumentalizzante dei rapporti di produzione, dall’altro lato la “cosa”, la merce, che feticisticamente personalizzata, diventa persino la incongrua condizione di possibilità dei rapporti interpersonali.

Ancora una volta, Abruzzese integra originalmente il punto di vista sociopolitico con quello mediatico, prospettando il circolo chiuso della reificazione sullo scenario di una globalizzazione in cui il mercato tende a identificarsi con la

vita stessa, venendo conseguentemente meno la differenza tra “popolo” e “pubblico”. L’analisi di *Forme estetiche* prende le mosse dal contrasto più emblematico nella cultura ottocentesca, quello tra Richard Wagner e Friedrich Nietzsche, vale a dire tra due contrapposte concezioni dell’autenticità: la prima, quella wagneriana, alla ricerca di un mitologico e visionario principio, la seconda quella di Nietzsche, alla ricerca di una filologica e filosofica conclusione, del discorso e delle sue alienazioni retoriche:

A Bayreuth Wagner tenta la completa realizzazione della sua ideologia dell’“energia vitale”: in lui, tuttavia, l’elemento estetico prevale ancora su quello sociale e l’identificazione tra pubblico e popolo resta, attraverso l’alto livello delle forme da lui rappresentate, un grandiosa utopia. L’opera d’arte non tiene conto del pubblico come realtà sociale: esso esiste esclusivamente come necessità ideologica dell’espressione estetica. La parola, i suoni, la danza, la scenografia e i costumi costituiscono il vasto materiale per “trascinare” lo spettatore, ma l’unità di essi si realizza in forme che scavalcano la loro diretta funzionalità spettacolare e contengono una loro idea di pubblico solo minimamente corrispondente a quello reale e fisicamente presente (Abruzzese 2011a, p. 31).

Per contro, simmetricamente al pubblico che si fa popolo, attraverso la critica nietzschiana Abruzzese coglie l’altrettanto problematico paradosso del popolo che si fa pubblico, in una ossessiva e inconcludente consacrazione del ripetitivo e del convenzionale, di ciò che è funzionale al qui e ora, mentre pretenderebbe di essere per sempre, come avviene per il cosiddetto “politicamente corretto”:

Da un lato, allora, si costituisce la definizione negativa della “buona società”, dove la “nostra plebe dorata falsa imbellettata” si estende come valore anche nelle strutture che non le appartengono; dall’altro lato si prefigura una nuova società, che nell’ideologia nietzschiana non si pone come compimento qualitativo di ciò che prima era imperfetto e contrastato, ma, significativamente, come qualche cosa di assolutamente diverso (ivi, p. 37).

Tuttavia, anche l’ “assolutamente diverso”, in una cultura dell’immaginario dove tutto è possibile purché condivisibile, tende a rientrare nelle categorie di quella falsa coscienza che riesce ad approfittare della stessa contestazione, imbalsamando il gioco delle diversità nel caleidoscopio delle identità molteplici, per cadere dalla padella delle maschere spettacolari alla brace delle stravaganti “tecnologie del sé”:

vale a dire, come deplorava il Zarathustra nietzschiano, “la grande sciocchezza: il mettersi sul mercato” (ibidem).

Nella messa a fuoco di questa duplice alienazione, del pubblico come popolo, da cui scaturisce la spettacolarità di massa, e del popolo come pubblico, da cui scaturisce il feticismo di massa, muoveva i primi passi quella che resta ancora oggi una delle più penetranti analisi dell’immaginario nella società contemporanea. Abruzzese non si limitava, infatti, a ribadire la denuncia della cinica “società dello spettacolo” descritta qualche anno prima da Guy Debord (1967), ma tematizzava quella “società dello spettacolo di sé”, che Christopher Lasch, qualche anno dopo *Forme estetiche*, avrebbe descritto in *The Culture of Narcissism* (1979). In una società narcisistica ci si specchia nella propria conformità per vedersi “diversamente diversi”, dal trasgressivo esotismo di King Kong alla grottesca fatuità dei Supereroi, a cui Abruzzese ha dedicato un libro illuminante come *La grande scimmia* (Abruzzese 2008). Nella paradossale attesa che qualcosa venga da fuori per liberarci da noi stessi, a fronte di un progresso inteso come un potere incoercibile, si spera in un regresso in grado di trasformare una ragione che domina in una ragione che libera:

Il civilizzato e il barbaro sono ora sull’orlo delle cascate di Reichenbach, là dove il tumulto delle acque è più violento e mortale. Là dove qualche tempo fa – al cuore dell’intera modernità – un grande narratore per i ceti medi come Arthur Conan Doyle decise di fare precipitare Sherlock Holmes, pura arte della investigazione, e il suo antagonista Moriarty, pura arte del delitto. Tipici duellanti moderni, manipolatori e interpreti di passioni (Abruzzese 2011b, pp. 188-189).

Decontestualizzare, delocalizzare, esporre

Con lo sguardo volto a questa società dello “sguardo invertito”, che tende a “collassare” tra la illusione e la delusione, tra la speranza e la paura (Abruzzese 2017c), nella riflessione di Abruzzese – per il tramite di Walter Benjamin, quello di *Angelus Novus* e non solo quello del *Passagenwerk*, vale a dire quello che ha angosciosamente partorito una visione escatologica della società dei consumi proiettando “al limite” le “costellazioni” immaginarie elaborate tra il vicino e il lontano, tra l’essenziale e il trascurabile – irrompe la tematica delle esposizioni

universali, non come un tradizionale capitolo di storia dell'industria, ma come un innovativo capitolo di storia delle idee. Prendendo spunto dalla diagnosi benjaminiana secondo cui "le esposizioni universali sono luoghi di pellegrinaggio al feticcio merce (in quanto) trasfigurano il valore di scambio delle merci; creano un ambito in cui il loro valore d'uso passa in secondo piano; inaugurano una fantasmagoria in cui l'uomo entra per lasciarsi distrarre" (Benjamin 1962, p. 145), rileviamo in questa citazione fondativa due fattori scenograficamente cruciali: quello topologico (l'artificialità e la occasionalità dei nuovi luoghi di pellegrinaggio) e quello più propriamente simbolico (la distrazione dello sguardo, che si volge al qualcosa per vedervi il tutto).

A proposito della Esposizione Universale del 1855, Abruzzese attualizza il tema del rapporto critico tra pubblico e popolo, sottolineando come, nel contesto della città trasformata in palcoscenico, ovvero in un favoloso "specchio delle mie brame",

si trattava di superare la vecchia fase in cui la creazione di un pubblico era un fatto episodico, concluso da un inizio e una fine. Si trattava invece di prendere possesso dalle masse e fare del pubblico una realtà fisica e sempre presente, di scoprire, ed allo stesso tempo propagandarne i bisogni (Abruzzese 2011a, p. 43).

Questo pubblico che deve essere per sempre, anche se le sollecitazioni spettacolari gli vanno somministrate di tempo in tempo per evitarne l'assuefazione (una esigenza da cui scaturisce la cadenza pluriennale della Esposizioni Universali e la loro differente specializzazione geografica e merceologica), è qualcosa di più di un pubblico: è al tempo stesso il produttore delle merci, lo spettatore delle merci, l'acquirente delle merci. Anzi, proprio i processi produttivi delle merci diventano un fattore spettacolare: "Anche la tecnica viene esposta al pubblico spettacolarmente. (...) La stessa visione del processo produttivo si costituisce, dunque, come spettacolo" (ivi, p. 74). Questo vero e proprio gioco di prestigio, che si risolve nella spettacolarizzazione dell'abituale, come nel cinema dei telefoni bianchi o della commedia all'italiana, istituisce la tragica circolarità dello scambio simbolico, da cui viene espunto ogni spirito critico e quindi anche ogni piacere non riducibile a quello della mera ripetizione:

Il lavoratore, entrando come pubblico nella variopinta mostra delle conquiste della civiltà moderna, diventa per una seconda volta strumento dell'industria e contemporaneamente strumento della sua stessa *educazione*. (...) Durante le lunghe visite festive i lavoratori ammiravano come spettacolo ciò che essi conoscevano come lavoro (ivi, p. 45).

Abruzzese scriveva in corsivo la parola “educazione”, forse per alludere alla violenza etimologica del “tirare fuori”, che una volta si riferiva alle “buone inclinazioni dell'animo e le potenze della mente”, mentre, nella feticistica identificazione del soggetto e dell'oggetto merceologico tipica delle grandi esposizioni, si riferisce prevalentemente alla “monumentalizzazione” di questo soggetto/oggetto. Una monumentalizzazione da cui deriva il culto narcisistico della merce e di cui *Forme estetiche* costituisce un inatteso e prezioso manuale allestitivo ed esegetico:

Da un lato si dispongono le merci, esposte nelle forme sempre più esperte dello spettacolo, dall'altro lato il pubblico, indissolubilmente legato al loro valore, entra a fare parte dello stesso apparato. A questo livello è difficile distinguere lo spettatore dalla merce: le grandi esposizioni, quanto più realizzano il loro scopo, divengono una colossale forma di spettacolo, dove lo stesso acquirente trova una sua fantasmagorica collocazione (ivi, p. 46).

La trasformazione del *de te fabula narratur* in un *de te expositio narratur* comporta una inedita modalità espositiva: inedita se comparata alla confusione “terra terra” dei pubblici mercati, ma in realtà mutuata dal tradizionale trattamento delle aree e delle are sacre, circoscritte, sollevate e illuminate con tutti i mezzi a disposizione, già prima della disponibilità della illuminazione a gas o a elettricità. Questa modalità può venire definita nei termini di una tecnologia della “eccedenza” – eccedenza del “segno” ed eccedenza del “sogno” – come fa Abruzzese nel testo introduttivo a un grande volume collettaneo dedicato alla Expo di Milano 2015, a conferma della fecondità di una problematica, quella espositiva, che non si limita a tematizzare la importanza istituzionale ed economica di alcuni eventi, ma esprime, dandole corpo e voce, una istanza valoriale e culturale che dagli spazi espositivi deputati si dilata negli spazi della vita associata. Spazi dove la “monumentalità”, intesa come un richiamo e un impegno sul piano sia estetico sia etico, costituisce

da sempre un momento ineludibile di orientamento logistico e di promozione ideologica:

C'è una bellezza *terribile* nella potenza fascinatrice delle Esposizioni che non può essere del tutto rimossa in base a criteri di utilità e opportunità civile e sociale (positivi o negativi che siano) e in base a scelte di valore coordinate dall'alto o dal basso delle gerarchie sociali: essa sfugge a ogni ragione economica e politica. Una volta riconosciuta, questa forma *eccedente*, che mi pare giusto registrare nella categoria estetica del sublime, si rivela la forza istintiva – e senza facile controllo, a metà tra ragione e immaginazione, tra possibilità e impossibilità dei destini del mondo, tra bisogno e desiderio, necessità e dono – che meglio ci aiuta a cogliere il *quid* delle Esposizioni (Abruzzese 2015, p. 15).

Come per ogni Carro di Tespi, come per ogni palcoscenico in cui trovano espressione i drammi individuali e collettivi – va ricordato in proposito come Abruzzese si sia dedicato a lungo alla critica teatrale, cinematografica e televisiva, in una originale e talvolta polemica prospettiva più mediatica che estetica (Abruzzese 2017b) – la grande recita del mondo deve sollevarsi da terra, venendo investita da fasci di luce che la circondano con un'aureola quasi divina e, se non basta, da qualche altra mirabolante tecnologia sinestetica: “eccedendo”, dunque, nello spazio dei “luoghi comuni” e nel tempo delle cronache di ordinaria ragionevolezza. In effetti, passando dalla Esposizione parigina del 1855, in cui si faceva leva su uno “spettacolo del progresso” che presupponeva la spiazzante prossimità partecipativa del pubblico, a quella ancora parigina del 1900, il criterio della dislocazione spaziale si implementa, da un lato, in un procedimento di decontestualizzazione – lo spostamento dell'opera, artistica o industriale, dal suo abituale contesto fruitivo od operativo – e, dall'altro lato, in un procedimento di sublimazione, nel senso di collocare le opere in questione al di sopra del loro abituale livello di approccio:

I visitatori che entrano nel Grand Palais non possono fare a meno di provare un'impressione molto naturale di sorpresa e di turbamento davanti all'enorme cumulo di opere d'Arte, d'indole sovente la più disparata, che sembrano, a prima vista, riunite a caso, senza ordine nettamente apparente e attraverso le quali l'occhio cerca ansiosamente un filo conduttore.

Così scriveva un cronista dell'epoca (Abruzzese 2011a, p. 73), nello stupore del quale gioca un ruolo fondamentale la funzione del “colpo d'occhio”, che è poi l'“occhio di Joker”, in cui, come ha successivamente precisato lo stesso Abruzzese in esplicita continuità con *Forme estetiche*, trovano espressione le caratteristiche cinematografiche del guardare a distanza e del guardare verso l'alto (Abruzzese 2006, p. 10). Anche in questo caso determinante resta lo scarto posizionale, il trovarsi dove non ci si dovrebbe trovare per guardare qualcosa che non dovrebbe essere dove si trova:

Subentrando agli spettacoli delle esposizioni (di cui quella parigina del 1900 costituisce non a caso il compimento e la fine), il cinema semplifica e potenzia i meccanismi di un prodotto di consumo intensivo legato ancora alla rappresentazione teatrale, ma reso possibile in termini di costo e di commercializzazione su larga scala. Al tempo stesso, per conseguire questo obiettivo, deve rinunciare al territorio fisico e rimanda così di un secolo la possibilità per lo spettatore di tornare dentro all'immagine, di abitare la scena fisicamente; rimanda la sensazione – senza mediazioni e surrogati – di essere lui stesso, in concreto, la figura degli sfondi immaginati (ivi, p. 101).

Simulacri metropolitani e simulacri mediatici

Sulla stessa lunghezza d'onda di questa aporia disgiuntiva e insieme ingiuntiva si colloca la riflessione sui simulacri e sulla loro monumentalizzazione di uno studioso dichiaratamente affine ad Abruzzese, Jean Baudrillard, il quale discettava sul senso ‘metafisico’ della marca monopolistica rappresentata dalle Twin Towers di New York, “megasegni invulnerabili dell'onnipotenza del sistema” (Baudrillard 2007, p. 96), autoritari e speculari simulacri in cui ogni possibile dialettica sociale e politica veniva subordinata al controllo “poliziesco” dello spazio di competenza. Con minore intransigenza, ma con maggiore ironia – “l'ironia si presterebbe bene al tempo presente di una commedia umana sempre più vicina, come da sempre accade nel genere comico, alla sua tragedia” (Abruzzese 2011a, p. xxii) – Abruzzese osserva come il grattacielo rappresenti “qualche cosa che è da vedere ma anche *da cui* si può vedere”. Lo sviluppo verticale della metropoli moderna impone ai suoi abitanti di alzare

lo sguardo nella illusoria aspettativa di trovare, al di sopra dei simboli, i valori della convivenza. Da questo punto di vista

l'analogia tra grattacielo e cinema va colta prima ancora che nasca la rappresentazione filmica del grattacielo. È la grande metropoli moderna, la sua macchina industriale avanzata che produce allo stesso modo il bisogno di grattacielo e il bisogno di cinema come esigenze fondamentali di spettacolarizzazione (Abruzzese 2017a, pp. 129 e 133).

Perseguendo nella individuazione di modalità di alienazione non necessariamente alienate e alienanti, Abruzzese insiste sulla connessione tra fantasmagorie metropolitane e fantasmagorie cinematografiche:

Il grattacielo concede lo sguardo di un gigantesco *dolly* sulla città (il *dolly* è un carrello con una gru per riprese cinematografiche dall'alto: nuovamente uno sguardo dislocato e intrinsecamente monumentalizzante (*ndr*): assomma nella sua verticalità e stabilità ambienti, situazioni e storie accostabili e intrecciabili, standardizzate nel loro vissuto, caratterizzate dal loro habitat (ivi, p. 135).

La metropoli, proprio in quanto “città dall'alto”, “ha distrutto la città” (ivi, p. 142) trasformandola in un “mondo in rovina”, un mondo ridotto in lacerti, parvenze, fantasmi, simulacri: vale a dire qualcosa che può venire sottratto al suo contesto di appartenenza e portato in un altrove logistico e relazionale: in una parola “esposto”, cioè posto fuori, fuori di sé, fuori di noi, fuori del *jeu du massacre* dei consensi e dei dissensi.

Di fronte a questo mondo in rovina si apre una opzione che resterà cruciale in tutta la riflessione di Abruzzese, sempre più incline a un impegno speculativo di carattere “iniziatico”: l'opzione tra l'origine come fine e la fine come origine. Da un lato, riemerge la idea baudelairiana della metropoli come *vanitas* e *memento mori*, come “irruzione primordiale e fantasmatica delle origini dentro la noia del presente” (Abruzzese 2017a, p. 150), nella convinzione che all'origine bisogna tornare, alla “carne” al di là della violenza dei “corpi”, delle forme a forza formate e a forza sformate (Abruzzese 2023, pp. 150-151). Dall'altro lato, quello per cui c'è una origine solo perché c'è una fine, riemerge la metafora biblica della Torre di Babele che “si fa emblematico passaggio tra costruzione e de-costruzione del

mondo: si fa evento che instaura il regime della differenza” (Abruzzese 2017a, p. 162). Nel crollo babelico, che Baudrillard considerava un “evento fortunato”, la più recente esegesi biblica ha voluto riconoscere una perdurante fase della creazione: prima con il diluvio, che affidava all’uomo la responsabilità di ridare vita al proprio mondo; poi con la dispersione del genere umano, perché parlasse più “lingue”, inaugurando il primato della “traduzione”, in cui Benjamin ravvisava la epifania della “lingua pura”, come una “origine” che non viene prima delle lingue storiche, ma dopo, o quantomeno “in mezzo”, nella loro convergente complementarità.

Nell’ultima prefazione a *Forme estetiche*, Abruzzese si pone il problema di avere troppo calcato la mano su una conoscenza che conserva piuttosto che su una conoscenza che trasforma, seguendo in ciò l’insegnamento di un altro studioso a lui caro, Edgar Morin, secondo il quale “l’unica conoscenza che valga è quella che si alimenta di incertezza e il solo pensiero che vive è quello che si mantiene alla temperatura della propria distruzione” (Morin 2001, p. 22):

La ricchezza dei panorami mediali di cui abbonda *Forme estetiche e società di massa* si accompagnava allora a una visione politica che ne riduceva il significato, a tal punto che quella stessa sua ricchezza di simboli, mitologie e immaginari finiva per costituire una galleria di eventi, tutti molto “belli” ma predisposti in modo tale da potere rivelare l’emergere di un “mondo nuovo” solo restando sempre dentro la continuità dello stesso soggetto storico e sociale (per quanto questo lo si andasse a cercare tra le rovine della modernità industriale e capitalista) (Abruzzese 2011a, p. xviii).

Per altro, nonostante l’apprezzabile spirito critico, che conferma come, pensando qualcosa, non ci si debba esimere dal pensare anche il pensiero che pensa, a nostro avviso *Forme estetiche* ha manifestato una indiscutibile capacità di rispondere agli interrogativi maturati in oltre mezzo secolo di radicali sovvertimenti culturali, grazie a quella incessante dialettica interiore che rende il pensiero di Abruzzese criticamente stimolante e affascinante. Di questo pensiero potremmo dire quello che Abruzzese diceva di Walter Benjamin: “Benjamin vive drammaticamente il senso più profondo della crisi e, più di altri sfuggendo a schematismi facilmente risolutivi, rappresenta la contraddizione permanente che ogni procedimento autodistruttivo contiene in sé” (Abruzzese 2011a, p. 141). In altre parole, quando un autore, per interpretare il proprio mondo, ne fa

programmaticamente reagire le diverse componenti funzionali con la potenziale scomparsa di quello stesso mondo, anche la sua opera non appare più come un vascello alla fonda, ma come un vascello in alto mare, che deve, con ansiosa perplessità, intuire dal profilo delle coste la estensione e la configurazione delle terre lontane: talvolta ipotizzando che si tratti delle Indie, talvolta constatando che si tratta solo di un'altra isola da cui è necessario passare oltre.

In questa disagiata certezza dell'incertezza tramonta l'estetica e tramonta la sua interminabile diatriba con l'etica, dove variamente si associano e si dissociano il bello e il buono, anche se in ogni caso l'una e l'altra, separatamente, ritengono di sapere dove andare. Sorge, anzi insorge l'"est/etica" che, secondo il filosofo Paul Audi, al quale si deve la neologista barra, non concerne l'opera creata, ma l'atto della creazione "estetica", intorno a cui si aggregano interessi e intendimenti eminentemente "etici", in grado di sovvertire e rimuovere, sia pure con estremo travaglio, le estenuanti coazioni a ripetere della tormentata e tormentosa cultura contemporanea (Audi 2010).

Nel passaggio da un sistema di valori essenzialmente deduttivo a un sistema di valori tendenzialmente induttivo – passaggio che rifletteva la incalzante rivoluzione mediatica, prima imperniata sui mass media e poi sui new media – risiede la persistente attualità di *Forme estetiche e società di massa*, la cui progressiva radicalizzazione problematica, di cui resta traccia nelle varie prefazioni editoriali, ha conferito al libro una inconsueta profondità di campo in merito alla deriva spettacolare che ha caratterizzato la seconda metà del Novecento. Pagina dopo pagina prende corpo, come abbiamo osservato, una convincente ermeneutica delle dinamiche del "pubblico", scaturite dalla moltiplicazione tecnologica e insieme fantasmatica degli schermi: quei diaframmi tra il soggetto e l'evento che sempre più spesso prescindono dagli ambiti corporativi (i "popoli" del cinema, della televisione, del tablet, dello smartphone e via dicendo) per generare estemporanee complicità mediatiche, da cui affiora la fluttuante dialettica di una "monumentalizzazione" a geometria variabile, anch'essa ambiguo "schermo" della collusione tra ciò che è e ciò che non è e persino ciò che non può essere. Se la industria culturale pretende di ridurre la ricettività della "ragion pura" alla prescrittività della "ragion pratica", la "ragione monumentale", che a volte consacra

e a volte sconsacra, tende a ripristinare l'“est/eticità” del *lector in fabula*, dello “spettatore” che può decidere di aprire o di chiudere gli occhi, interpretando, in maniera forse paradossale, ma personale, “l'estate gloriosa” come “l'inverno del nostro scontento”. E viceversa.

Riferimenti bibliografici

- Abruzzese, Alberto, 2001, *Forme estetiche e società di massa. Arte e pubblico nell'età del capitalismo*, Marsilio, Venezia.
- Abruzzese, Alberto, 2006, *L'occhio di Joker. Cinema e modernità*, Carocci, Roma.
- Abruzzese, Alberto, 2008, *La grande scimmia. Mostri, vampiri, automi, mutanti. L'immaginario collettivo dalla letteratura al cinema e all'informazione*, Luca Sossella Editore, Roma.
- Abruzzese Alberto, 2011a, *Forme estetiche e società di massa. Arte e pubblico*, Marsilio, Venezia.
- Abruzzese, Alberto, 2011b, *Il crepuscolo dei barbari*, Francesco Bevivino, Milano/Roma.
- Abruzzese, Alberto, 2015, “Mondi di civiltà e abbondanza. Nota introduttiva all'opera”, in *Expo 1851-2015. Storia e immagini delle Grandi esposizioni*, UTET Grandi Opere, Torino.
- Abruzzese, Alberto, 2017a, *La metropoli come mondo in rovina*, Rogas Edizioni, Roma.
- Abruzzese, Alberto, 2017b, *Il dispositivo segreto. La scena tra sperimentazione e consumi di massa. Scritti teatrali 1975-1980*, Meltemi, Milano.
- Abruzzese, Alberto, 2017c, *Kolapsoj. Dialogo sulle emergenze*, Luca Sossella Editore, Roma.
- Abruzzese, Alberto, 2023, *Delle cose che non si fanno si deve dire. Trasmutazioni*, Edizioni Estemporanee, Formigine (Modena).
- Audi, Paul, 2010, *Créer. Introduction à l'esth/éthique*, Verdier, Paris.
- Benjamin, Walter, 1962, *Angelus novus*, Einaudi, Torino.
- Barthes, Roland, 1975, *Barthes di Roland Barthes*, Einaudi, Torino.
- Baudrillard, Jean, 2007, *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli, Milano.
- Debord, Guy, 2017, *La società dello spettacolo*, Baldini+Castoldi, Milano.
- Gabel, Joseph, 1967, *La falsa coscienza. Saggio sulla reificazione*, Dedalo, Bari.
- Jacobelli, Gian Piero, 2020, *Al fuoco. Per una Critica della Ragione monumentale*, Luca Sossella Editore, Roma.
- Lasch, Christopher, 2020, *La cultura del narcisismo*, Neri Pozza, Venezia.
- Morin, Edgar, 2001, *Il metodo. I. La natura della natura*, Raffaello Cortina Editore, Milano.

