

Andrea Tagliapietra

CATASTROFE CON SPETTATORE.
METAMORFOSI MODERNA DI UN'IDEA

1. *La parola e l'idea. Vedi alla voce "catastrofe"*

Sciagura, disastro, cataclisma, rovina, calamità sono parole che, nel linguaggio comune, vengono impiegate come dei sinonimi, esprimendo lo stesso significato della parola *catastrofe*. Si tratta dell'evento di una grande, immane distruzione che riguarda luoghi, beni e cose, ma soprattutto gruppi di esseri umani: soggetti collettivi spesso tenuti insieme soltanto dalla condizione di esserne *vittime*.

È tentazione ricorrente della storia delle idee – in Europa disciplina accademica dalla legittimità incerta – identificare l'“idea” oggetto della propria ricerca con la ricorrenza di un singolo termine, ossia una parola precisa, accompagnata dall'area semantica dei suoi derivati, dei suoi sinonimi e delle sue corrispondenti traduzioni in altri idiomi. Si tratta, di solito, di una semplificazione che limita la portata effettiva dell'indagine, condannandola ad arrestarsi ad un livello superficiale. Infatti, il nome, in virtù della struttura grammaticale delle lingue indoeuropee basate sull'articolazione di sostantivo e predicato, suggerisce una stabilità del significato dei singoli termini che la vita concreta delle parole nella conversazione sociale della cultura smentisce e che i Dizionari solo schematicamente registrano nel novero delle accezioni. Così, l'uso del medesimo vocabolo, pur variando i contesti e le relazioni nel tempo, finisce per produrre quell'illusione di permanenza sostanziale, unità e isolamento atomistico (*unit ideas*)¹, e, quindi,

¹ A.O. Lovejoy, *The Great Chain of Being. A Study of the History of an Idea*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1936; tr. it., *La grande catena dell'essere*, Feltrinelli Editore, Milano 1966, pp. 11-29, p. 11.

di identità e continuità, che spingeva Michel Foucault, nelle pagine dell'*Archeologia del sapere*, a criticare aspramente l'originaria impostazione della storia delle idee di Lovejoy². Per Foucault il tradizionale approccio della *history of ideas* angloamericana era incapace di restituirci ciò che dei fenomeni storici più ci interessa, costituendone anzi l'immanente riserva critica, ossia le discontinuità, le cesure, i tagli (*coupures*), le svolte, le differenze, i mutamenti paradigmatici.

Allora, se nelle pagine seguenti ci occuperemo di un'idea fissando la nostra attenzione su una sola parola, vale a dire "catastrofe", l'obiettivo sarà piuttosto quello di rendere ragione, mediante le variazioni della costellazione di relazioni che costituisce il singolare-plurale della forma simbolica espressa dal termine, del senso di una netta trasformazione storica. Del resto, riportando la metafora al suo referente, esistono "costellazioni" solo a partire da un punto di vista, perché, com'è noto, le stelle che le formano nelle mappe del cielo, in realtà, spesso sono molto lontane tra loro e appartengono a sistemi e regioni del cosmo diverse. Il disegno che esse tratteggiano sulla pagina buia della volta celeste, nel quale gli antichi videro le figure stilizzate di animali, oggetti e personaggi del mito, dipende, quindi, dalla prospettiva generata dal nostro sguardo.

A proposito della parola "catastrofe", il mutamento che essa esprime – la metamorfosi dell'idea a cui fa riferimento il nostro titolo –, si manifesta nel cuore dell'illuminismo, e determina una rotazione paradigmatica, in perfetta corrispondenza con l'inizio di quella che Reinhart Koselleck chiamava l'*età cerniera* o *età sella* (*die Sattelzeit*) (compresa fra il 1750 e il 1870)³ che traghetta il moderno nel contemporaneo. Spetterà a Walter Benjamin, poco meno di due secoli più tardi, svelarne il senso riposto in quella

² M. Foucault, *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris 1969; tr. it. *L'archeologia del sapere*, Rizzoli, Milano 1980, pp. 179-185.

³ R. Koselleck, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1979; tr. it., *Futuro passato. Per una semantica dei tempi storici*, CLUEB, Bologna 2007.

famosa Nona Tesi *Über den Begriff der Geschichte* in cui lo sguardo dell'*angelo della storia* trasfigura la continuità delle sorti progressive dei moderni in ciò che effettivamente le tiene assieme, costituendone anzi il fondamento: «dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe (*eine einzige Katastrophe*), che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi»⁴.

Il termine italiano “catastrofe” deriva dalla parola greca *katastrophé* e significa letteralmente “capovolgimento”, “rovesciamento”. L'immagine concreta che ci appare con il significato letterale del verbo *katastrépho* è quella dell'aratro che rivolta le zolle, penetrando nella compattezza del terreno, facendo sprofondare la superficie e portando alla luce ciò che sta sotto. Insomma terra nera, grassa e fertile, non i crolli su crolli delle rovine di Benjamin. Tuttavia, la preposizione *katà* esprime, già nella lingua di Platone, un movimento nello spazio che va dall'alto verso il basso e che può essere paragonato ad una specie di *caduta*.

È questo aspetto che viene esaltato dall'uso figurale della parola nel lessico poetico-teatrale dei Greci, là dove il termine acquisisce un significato tecnico preciso. *Katastrophé*, nella stilistica poetica antica, è il nome che si dà alla soluzione di un dramma o, in genere, di uno sviluppo diegetico. La *catastrofe* è l'*evento* drammatico, la svolta che decide il finale di una narrazione o di un dramma, il suo esito funesto, il compiersi luttuoso del destino dell'eroe tragico. Northrop Frye ce ne spiegava la connotazione spaziale riconducendo la distinzione classica dei due generi della tragedia e della commedia a due strutture di mutamento dello sviluppo lineare della trama. Per il registro comico la struttura narrativa è paragonabile al tracciato di una “u”, per cui all'iniziale situazione positiva segue una caduta nella peripezia finché non sopraggiunge la svolta comica che fa risalire verso l'*happy ending*.

⁴ W. Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte* (1940), in *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1955; tr. it., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1981, p. 80 (*Tesi di filosofia della storia*, n. 9).

Al contrario il registro tragico, la cui stilizzazione lineare della struttura narrativa è una “n” (o una “u” rovesciata), mostrerebbe una fase ascendente che pone la vicenda del protagonista al culmine positivo della sua “gloria” e la svolta consisterebbe, allora, nella caduta finale dell’eroe tragico (si pensi alla sorte di Edipo), vittima del suo stesso eccesso⁵.

Dalla sommaria analisi della parola nel suo significato classico potremmo riassumere che:

1. la catastrofe consiste in una svolta radicale. Si tratta, cioè, di un mutamento, dell’interruzione di una continuità riguardante la vicenda di un personaggio o di un numero limitato di persone (famiglia, stirpe, ecc.). Questa discontinuità ha un valore decisivo e insieme negativo, in quanto conduce repentinamente al termine del processo in corso, mediante la rottura irreversibile dell’ordine preesistente e della sua stessa forma;

2. l’impiego del termine nel lessico poetico-drammaturgico implica che la continuità e la sua interruzione luttuosa avvengano al cospetto di *spettatori* e per il loro ammaestramento, ossia per *imparare dal dolore* (Eschilo) o, vuoi anche, per *provare la catarsi della pietà e del terrore* (Aristotele) confrontando la propria condizione con quella dell’eroe tragico.

2. *Lo spettatore trascendente e la sua crisi.*
Dalla teologia all’iperestetica

Con la fine dell’età antica e con l’allontanarsi nello spazio e nel tempo dal modello classico della tragedia greca, il significato della parola “catastrofe” si generalizza, perdendo la sua connotazione tecnica e assumendo, piuttosto, il senso generico

⁵ N. Frye, *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton University Press, Princeton 1957; tr. it., *Anatomia della critica. Quattro saggi*, Einaudi, Torino 2000; Id., *The Great Code. The Bible and Literature*, Harcourt Brace Jovanovich, Inc., New York 1981; tr. it., *Il grande codice. La Bibbia e la letteratura*, Einaudi, Torino 1986.

di *crollo*, *caduta*, *disgrazia* o *distruzione*, finanche di *morte* individuale o *sciagura* riguardante un gruppo di persone. Invece, con l'umanesimo e la prima età moderna riaffiora, soprattutto nella cultura letteraria, l'antico significato di *catastrofe* come svolta finale che conduce all'epilogo e al senso stesso della rappresentazione, collegato con la rinascita del teatro cinque-seicentesca e con la ripresa della riflessione poetico-drammaturgica classica, in particolare aristotelica. Nel Seicento i due significati possono coesistere: nell'epoca barocca il teatro come metafora del mondo e il mondo inteso come una scena teatrale (*theatrum mundi*), orientano gli esseri umani a concepirsi come *attori* di uno spettacolo il cui copione è stato comunque scritto da Dio⁶. Fino alle soglie dell'illuminismo, lo *spettatore assoluto* è Dio, quindi l'essere umano è sempre, semmai, uno spettatore occasionale e parziale, vale a dire che insieme vede ma soprattutto è visto, non padroneggiando il senso ultimo della scena. Per la dimensione teologica e premoderna della catastrofe i cataclismi naturali o vuoi anche le guerre e le distruzioni provocate dall'uomo vengono ricondotte a un senso che si rivela *apocalitticamente* (di qui, dunque, la convergenza dei significati di catastrofe e apocalisse) nel Giudizio che si colloca *fuori della storia*, in una dimensione *trascendente*. In questa prospettiva escatologica – in cui il male ha in sé giudizio e punizione –, i cataclismi, le grandi sciagure provocate dallo scatenarsi degli elementi naturali come i terremoti, o le guerre e le distruzioni provocate dall'uomo, sono tutt'altro che prive di senso, benché possano apparire crudeli e ingiuste secondo la prospettiva immanente e parziale degli occasionali spettatori umani. Esse sono, anzi, le anticipazioni del *disegno divino* disvelato *dal punto di vista finale*, quello, appunto del *Giudizio dello spettatore trascendente*, che congiunge l'inizio del libro e del mondo (il *Genesi*) con la fine del libro e, quindi, anche del mondo (l'*Apocalisse*).

⁶ A. Placanica, *Storia dell'inquietudine. Metafore del destino dall'Odissea alla guerra del Golfo*, Donzelli, Roma 1993, p. 79.

Con il Settecento la concezione teologica della catastrofe entra in crisi, di pari passo con la crisi della fede nello spettatore trascendente. Questa doppia crisi si manifesta in modo emblematico nell'evento spartiacque del Terremoto di Lisbona del 1° novembre 1755.

Nel 1692, un sisma aveva colpito la città giamaicana di Port Royal, facendo inabissare nel Mar dei Caraibi due terzi del centro abitato, ma le reazioni europee furono assai tiepide e sporadiche, ripetendo sostanzialmente i vecchi stereotipi della concezione teologica della catastrofe. Nel 1755 l'atteggiamento della cultura europea era completamente cambiato, un nuovo tipo di spettatore si affacciava sullo spettacolo della catastrofe.

A colpire nel disastro di Lisbona fu la sua vicinanza, la prosimità del teatro di quella immane rovina e l'identità comune delle sue vittime e, insieme – cosa che, a prima vista, sembrerebbe contraddittoria –, il fatto che comunque c'era sufficiente distanza tra il vissuto del terremoto e chi ne aveva notizia mediante i resoconti e le stampe pubblicate dalle riviste e dai “fogli volanti” dell'epoca. Si trattava di una distanza di sicurezza che consentiva di essere presenti senza venire direttamente coinvolti, di immedesimarsi senza esserlo realmente. Si era così prodotta, per dirla in breve, la possibilità per i contemporanei del sisma portoghese di assumere la condizione *empirico-trascendentale degli spettatori*, vuoi indifferenti, vuoi compassionevoli, passando così da quella teologica alla concezione *estetica* della catastrofe. Parallelamente, come attestano le pagine dell'*Encyclopédie* di Diderot e d'Alembert, il termine *catastrophe* estende la sua portata dal significato poetico-retorico a quello cosmologico-naturalistico e morale. Nella voce omonima, redatta nel 1752, il Mallet definisce la catastrofe come «il cambiamento (*changement*) o il rivolgimento (*révolution*) che giunge alla fine dell'azione d'un poema drammatico, e che la porta a compimento». Qui colui che assiste alla catastrofe è ancora lo spettatore astratto presupposto dai dettami formali della poetica classicistica. Nella voce *tremblements de Terre*, scritta da Paul Henry Thiry d'Holbach e pubblicata undici anni dopo il terremoto nel 1766, il filosofo illuminista scriveva che «l'Europa si è

appena riavuta dalla paura che le ha causato la terrificante catastrofe (*l'affreuse catastrophe*) della capitale del Portogallo»⁷, dove appare evidente il concreto istituirsi degli abitanti del continente europeo come *collettività di spettatori*, in questo caso preoccupati e spaventati, innanzi alla scena del disastro lusitano.

Ecco allora che all'epoca del terremoto di Lisbona del 1755 tre elementi appaiono decisivi per il mutamento di paradigma dell'idea di catastrofe, contestualmente alla rifunzionalizzazione del ruolo dello spettatore:

1. il notevole sviluppo della stampa, dell'editoria e delle comunicazioni rispetto alle epoche immediatamente precedenti;

2. il risalto delle reazioni degli intellettuali illuministi che, contro la lettura tradizionale del sisma come castigo e anticipazione del Giudizio di Dio (lettura teologica; teodicea), ne danno un'interpretazione morale (Voltaire, Rousseau) o, pur nei limiti delle conoscenze possedute, scientifica (Kant)⁸;

3. la nascita di quella che diventerà l'opinione pubblica europea.

In ogni caso, l'elemento di continuità nella storia dell'idea di catastrofe è dato dall'importanza dello spettatore. Ciò che distingue la parola "catastrofe" dai suoi molteplici sinonimi, suggerendo un uso specializzato del termine estraneo alle abitudini del linguaggio comune, è che essa presuppone un'implicazione ineludibile con l'idea di spettacolo. Catastrofe non è, quindi, una distruzione qualsiasi, bensì lo *spettacolo della distruzione*. È infatti questa concezione della catastrofe come spettacolo ciò che emerge nelle parole dei filosofi e degli intellettuali illuministi chiamati a raccolta dall'evento del sisma.

⁷ *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*, in 17 volumi o tomi e 11 di tavole, edd. Briasson, David, Le Breton, Durand, Paris-Neufchâtel, Paris 1751-1772 (facsimile della I ed. in 35 voll. (comprende anche i 7 voll. del *Supplément*, edd. Panckoucke, Stoupe, Brunet, Rey, Paris-Amsterdam 1776-1780), Friedrich Frommann Verlag, Stuttgart-Bad Cannstatt 1966), vol. II (1751), p. 772; vol. XVI (1766), p. 582.

⁸ Rinvio per i testi in proposito a Voltaire, Rousseau, Kant, *Filosofie della catastrofe*, a cura di A. Tagliapietra, Raffaello Cortina Editore, Milano 2022.

Il verso forse più famoso del *Poema sul disastro di Lisbona* di Voltaire, «Lisbona è distrutta e a Parigi si balla»(v. 23), prosegue con «Spettatori tranquilli, spiriti intrepidi,/ che dei vostri fratelli morenti contemplate il naufragio»(v. 24-25)⁹. Per il filosofo francese non si tratta solo di rioccupare l'antico tópos lucreziano del "naufragio con spettatore", in cui, commenta Blumenberg, «la gradevolezza dello spettacolo non sta certo nelle pene dell'altro, ma nel fatto di godere il proprio imperturbato punto di vista»¹⁰, ma di mettere in discussione l'innocenza degli spettatori. Per Voltaire lo spettatore, pur non avendo alcuna responsabilità nei confronti del sisma in quanto fenomeno naturale, assume una sorta di responsabilità oggettiva rispetto alla fruizione dello spettacolo, non può esimersi dall'esser testimone del male. Il filosofo francese moralizza la posizione dello spettatore e la rende strategica rispetto all'evento della catastrofe. È lo stesso dispositivo di denuncia che Voltaire metterà in atto raccontando gli episodi di crudeltà, ingiustizia e fanatismo nel *Trattato sulla tolleranza*, qualche anno più tardi. Innanzi alla catastrofe non si può rimanere indifferenti o genericamente compassionevoli, ma bisogna provare emozioni forti, immediate: quelle della pietà e del terrore, verrebbe a dire, ricordandosi del modello tragico classico. Soprattutto lo spettatore deve rimanere tale, senza distogliere lo sguardo con ragionamenti miranti a *giustificare* il dolore, a ricondurlo riflessivamente a una "norma" che ne mostri la positività, ossia che in qualche modo lo razionalizzi. Accettare vuoi la vecchia concezione teologica, premoderna, della catastrofe come punizione dei peccatori, vuoi la nuova prospettiva della teodicea scientifica degli ottimisti alla Leibniz e alla Pope, condivisa dal giovane Kant, per cui i terremoti sono dirette conseguenze del funzionamento delle leggi

⁹ Voltaire, *Poema sul disastro di Lisbona* (1756), in Voltaire, Rousseau, Kant, *Filosofie della catastrofe*, cit., pp. 93-108, p. 100.

¹⁰ H. Blumenberg, *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1979; tr. it., *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, intr. di R. Bodei, tr. di F. Rigotti, rev. di B. Argenton, il Mulino, Bologna 1985, p. 51.

della natura, significa evitare di prendere posizione davanti allo spettacolo, **depotenziare** la capacità catalizzatrice dell'evento, normalizzare e rimuovere lo scandalo del male. Invece lo spettacolo della catastrofe non può essere rimosso, né la condizione dello spettatore può essere disertata.

La funzione strategica dell'intellettuale illuminista appare, con Voltaire, non quella di fornire spiegazioni, ossia di suturare la ferita del discorso garantendone la continuità, come cercheranno di fare, davanti alle macerie di Lisbona, Rousseau e Kant e, dopo di loro, gli scienziati chiamati a rendere ragione delle ricorrenti catastrofi naturali, ma di entrare in risonanza con l'evento, di scarnificarne la ferita aperta, di farne un uso *iperestetico*, di *mobilitare gli spettatori*. Le catastrofi, i fenomeni estremi mostrati dai *media*, come ha suggerito Jean Baudrillard impiegando una metafora tratta dalla fisica degli elementi, sono *eventi superconduttori* (*événements supraconducteurs*)¹¹, che trasmettono, senza opporre resistenza alcuna, anzi amplificandolo, il flusso emotivo che generano.

Voltaire, parlando del terremoto di Lisbona, fornisce l'espressione compiuta di un modello che racchiude nella mobilitazione morale dello spettatore il nucleo profondo dell'illuminismo come catechismo morale e agire metapolitico, per cui, come osservava Koselleck, notandone l'implicita ipocrisia, «la presa indiretta del potere ha, come premessa, una posizione apolitica»¹².

È quindi intorno alla relazione fra lo spettatore e la catastrofe che si sofferma anche un passaggio importante della risposta di Rousseau al poema di Voltaire: «Avreste voluto – e chi non l'avrebbe voluto! –, che il terremoto si fosse verificato in una zona desertica, piuttosto che a Lisbona. Si può dubitare che non acca-

¹¹ J. Baudrillard, *La transparence du Mal. Essai sur les phénomènes extrêmes*, Galilée, Paris 1990, pp. 43-50.

¹² R. Koselleck, *Kritik und Krise. Ein Beitrag zur Pathogenese der Bürgerlichen Welt*, Alber Verlag, Freiburg-München 1959; tr. it., *Critica illuminista e crisi della società borghese*, a cura di G. Panzieri, il Mulino, Bologna 1972, pp. 69-170.



dano terremoti anche nei deserti? Soltanto che non se ne parla perché non provocano alcun danno ai lorisgnori delle città, gli unici uomini di cui si tenga conto. Del resto, ne provocano poco anche agli animali e agli indigeni che abitano, sparpagliati sul territorio, questi luoghi remoti e che non temono né la caduta dei tetti, né l'incendio delle case»¹³. Il filosofo ginevrino rovescia il nesso fra catastrofe e spettatore. Non sono le catastrofi a richiamare e, per così dire, a produrre gli spettatori, ma è la presenza di spettatori, garantita dal gran teatro urbano delle città, a riverberare l'effetto mobilitante della catastrofe.

L'avversione di Rousseau per il carattere rappresentativo delle relazioni sociali, che troverà la sua sintesi più efficace, di lì a poco, nella *Lettera a d'Alembert sugli spettacoli*¹⁴, è in totale sintonia con la critica del processo di civilizzazione, dal momento che la società moderna stessa appare come la scena di un teatro, avendo nella città e nella moltiplicazione, nella tensione e sovrapposizione dei ruoli e delle professioni a cui essa dà vita rispetto alla relativa semplicità delle società premoderne e integraliste, il suo autentico centro di gravità. L'espansione demografica, la crescita economica e l'urbanizzazione che caratterizzano l'alba dell'età moderna, la mobilità sociale e i nuovi mestieri sorti con lo sviluppo dell'artigianato, dei commerci e del mercato, inducono al confronto fra i singoli soggetti e fra le classi sociali. «Nel brulichio d'uomini delle città», ha scritto Lionel Trilling, «la società si imponeva ai sensi: ancor prima che un'idea a cui pensare, era una cosa da vedere e da sentire»¹⁵. Ecco allora Lisbona, una delle quattro maggiori città europee alla metà del Settecento, co-

¹³ J.-J. Rousseau, *Lettera a Voltaire sul disastro di Lisbona* (18.08.1756), in Voltaire, Rousseau, Kant, *Filosofie della catastrofe*, cit., pp. 109-134, p. 114.

¹⁴ J.-J. Rousseau, *Lettre à M. d'Alembert sur les spectacles* (1758), édition critique par M. Fuchs, Librairie Droz, Lille-Genève 1948; tr. it., *Lettera a d'Alembert sugli spettacoli*, a cura di D. Balestra, La Nuova Italia, Firenze 1987.

¹⁵ L. Trilling, *Sincerity and Authenticity*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1972; tr. it., *Sincerità e autenticità*, a cura di R. Ariano, intr. di A. Tagliapietra, Moretti & Vitali, Bergamo 2018, p. 73.

stituire, malgrado le riserve critiche antispettacolari di Rousseau, il perfetto teatro della catastrofe, ossia il luogo dove quest'ultima implica *analiticamente* la posizione dello spettatore. Così lo spettatore *empirico*, che occasionalmente può assistere, come nel *tópos* lucreziano, alla catastrofe del naufragio – quello spettatore, cioè, che dall'antichità classica giunge fino alle soglie del Settecento –, diventa, con il terremoto di Lisbona, lo spettatore *trascendentale* dell'illuminismo.

3. *Lo spettatore trascendentale. La catastrofe e il catechismo morale dell'umanità*

Ecco che sul finire del XVIII secolo Francesco Guardi dipinge un piccolo quadro, in due versioni, l'una conservata all'Alte Pinakothek di Monaco, mentre l'altra, che secondo alcuni critici si dovrebbe attribuire piuttosto alla mano del fratello Giacomo¹⁶, si può ammirare alle Gallerie dell'Accademia di Venezia.



¹⁶ D. Succi, *Francesco Guardi*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 1993, pp. 139-146.

Il dipinto, una tela di poco più di 30 cm di altezza e di 50 di larghezza, si intitola *Incendio dei depositi degli olii a San Marcuola* (1789)¹⁷. Il soggetto è, cioè, la catastrofica distruzione di più di sessanta case della contrada veneziana di San Marcuola, avvenuta il 28 novembre di quello stesso anno, in seguito all'accidentale combustione sviluppatasi in uno dei Magazzini da Olio. La Repubblica di Venezia sta vivendo gli ultimi anni della sua storia millenaria e la rappresentazione del disastro può essere interpretata come un'involontaria e malinconica allegoria della fine della Serenissima. Tuttavia, ciò che ci colpisce subito, molto prima del fronte delle alte fiamme giallo-arancio che lambiscono le case aggredite dall'incendio o del cupo cielo ingombro di fumo nero che occupa due terzi della tela, è l'ininterrotto arco di spettatori che assiste al disastro: avvolti in mantelli policromi, alcuni con in testa i tipici tricorni, ma tutti ritratti rigorosamente di spalle. La catastrofe chiama all'appello i suoi spettatori, che non sembrano affatto preoccupati che l'incendio possa minacciarli, dal momento che l'acqua del rio di San Marcuola li separa dal fuoco. Anzi, alcuni paiono colti nell'atto di conversare fra loro, altri indicano a gesti i disperati tentativi dei pochi individui che, saliti sui tetti degli edifici, tentano eroicamente di contenere l'avanzare delle fiamme con secchi e pompe. Di altri, infine, l'inclinazione della testa o la postura rilassata delle gambe inguainate in calze bianche, rivela l'avvicinamento discreto dei curiosi, non certo quello affrettato dei soccorritori. È il 1789, l'anno della Rivoluzione francese, la grande catastrofe politica dell'*Ancien Régime* con cui si chiuderà l'età dei Lumi. Essa occupa, come noterà Vincenzo Cuoco, «nella storia dell'uomo, quel luogo stesso che tengono i fenomeni straordinari nella storia naturale»¹⁸. Benché quelle della natura appaiano paradossalmente più osservabili con esattezza

¹⁷ Gallerie dell'Accademia, catalogo 1344, Sala 8.

¹⁸ V. Cuoco, *Saggio storico sulla rivoluzione napoletana del 1799*, Tipografia alla Strada Nuova, Milano 1801, poi a cura di F. Nicolini, Laterza, Bari 1929, p. 15.

di quelle prodotte dagli esseri umani, d'ora in avanti entrambi i tipi di catastrofe saranno ricondotti al senso dello spettacolo e al raduno dei suoi spettatori.

All'altro capo del secolo *The Spectator* è, del resto, il nome del famoso periodico fondato da Joseph Addison e Richard Steele nel 1711 e divenuto fonte d'ispirazione e di emulazione per molte altre pubblicazioni europee. Lo spettatore dello spazio sociale che va a costituire il personaggio collettivo dell'opinione pubblica poggia sulla separazione strutturale di contemplazione e azione, su un impegno che, per essere legittimo, dev'essere libero da legami comunitari o interessi personali. Al divino spettatore dell'era teologica della storia che a metà del Settecento subisce lo scacco epocale della catastrofe, per la prima volta mediatica e culturale insieme, del terremoto di Lisbona, succede allora uno spettatore trascendentale disinteressato, che solo in questo modo, in virtù della sua imparzialità e del suo distacco, sempre perfettibili e quindi empiricamente impossibili, può prendere e mantenere una posizione di giudizio. Questo spettatore è il personaggio concettuale che compare – siamo sempre intorno alla metà del XVIII secolo – nelle pagine della *Teoria dei sentimenti morali* di Adam Smith. Smith sviluppa l'approccio alla morale nei termini dei sentimenti di approvazione o disapprovazione di un osservatore disinteressato, ma benevolente, già abbozzata da Hutcheson e Hume, condividendo la declinazione della metafora teatrale di molti autori del secolo dei Lumi¹⁹. Si tratta di uno spettatore interiorizzato, che immagina la sofferenza dell'infelice ma strutturalmente non può provarla, non può effettivamente immedesimarsi nell'altro, ma solo offrire a se stesso la *rappresentazione* dei sentimenti e delle sensazioni di colui che soffre. La struttura dello spettacolo è a tal punto interiorizzata che lo spettatore diviene anche spettatore di se

¹⁹ D. Marshall, *The Figure of Theater: Shaftesbury, Defoe, Adam Smith, and George Eliot*, Columbia University Press, New York 1986; Id., *The Surprising Effects of Sympathy: Marivaux, Diderot, Rousseau and Mary Shelley*, University of Chicago Press, Chicago 1988.

stesso, secondo un meccanismo di riflessività per cui allo spettatore pietoso, che assiste senza essere coinvolto alle sofferenze dell'altro, si aggiunge il controllo di uno *spettatore ideale*, di un *introspettore* che contempla la scena dello spettatore che è, ne spia cautamente i comportamenti e le reazioni.

Tuttavia, proprio perché questo spettatore e insieme introspettore deve conservare la propria imperturbabilità di giudizio, non si può certo far conto sul suo sentimento di compassione in caso di catastrofe. «Supponiamo», scrive Smith, «che il grande impero cinese, con tutte le sue miriadi di abitanti, fosse all'improvviso inghiottito da un terremoto, e pensiamo a come rimarrebbe colpito un europeo dotato di umanità, che non avesse alcun legame con quella parte del mondo, nel venire a sapere di questa terribile calamità». Eppure, «Quando tutta questa raffinata filosofia (*fine philosophy*) fosse terminata, quando tutti questi sentimenti d'umanità fossero stati una buona volta espressi», ecco che il nostro europeo «tornerebbe ai suoi affari o al divertimento, riprenderebbe il suo riposo o il suo svago con lo stesso agio e tranquillità di prima, come se nessuna simile catastrofe fosse accaduta»²⁰.

L'umanità è un'astrazione che assume, nel corso del XVIII secolo e con l'illuminismo, un carattere proiettivo, "a venire". L'umanità non è più l'*humanitas* dei classici o la stoffa di dolore e lavoro della stirpe di Adamo biblica, ebraico-cristiana. L'*humanité* degli illuministi è promessa programmatica e si coniuga sempre al futuro. Si rivela, per impiegare ancora il lessico concettuale del principale filosofo dell'epoca, una sorta di *idea regolativa*, che svolge la funzione di tenere saldamente assieme, verso uno scopo comune, i singoli esseri umani, individualmente destinati ad essere travolti e a perire innanzi all'incalzare catastrofico della storia e a quella mobilitazione capitalistica del "progresso" il cui nesso con la catastrofe apparirà così chiaro agli occhi senza

²⁰ A. Smith, *The Theory of Moral Sentiments* (1759); tr. it., *Teoria dei sentimenti morali*, a cura di E. Lecaldano, tr. di S. Di Pietro, Rizzoli, Milano 1995, pp. 293-294.

cigli dell'Angelo benjaminiano. Non così, invece, nelle pagine di Kant, in cui lo spettatore diventa trascendentale, identificandosi con la prospettiva, di cui il filosofo ribadisce la declinazione morale, di coloro che assistono agli eventi della Rivoluzione francese: «Questa rivoluzione trova però negli animi di tutti gli spettatori (*Zuschauer*) (che non sono coinvolti essi stessi in questo gioco) una *partecipazione*, quanto al desiderio, che rasenta l'entusiasmo e la cui manifestazione comporta un pericolo: una partecipazione, quindi, che non può avere alcuna altra causa che una disposizione morale nel genere umano»²¹. Per il filosofo illuminista l'unico rischio di colui che assiste alle catastrofi della storia, siano esse naturali o politiche, non riguarda il suo passaggio all'impegno attivo, ossia la cessazione del ruolo di spettatore, che appare strategicamente impossibile, ma le eventuali manifestazioni di entusiasmo o pietà che ribadiscono la sua posizione essenzialmente contemplativa, del resto facilmente propensa a passare dall'esaltazione all'indifferenza.

Il catechismo morale dello spettacolo e dello spettatore trascendentale, che si inaugura con l'illuminismo, dischiude quella che Hannah Arendt, in *Sulla rivoluzione*, individua come la *politica della pietà* dei rivoluzionari giacobini, e che nella società contemporanea mobilita i sentimenti di un pubblico di spettatori, inducendolo a esonerarsi dall'impegno diretto (dal punto di vista utilitaristico ritenuto non conveniente) mediante due possibili "azioni a distanza", ossia pagando e/o parlando. Ecco la retorica mobilitante della cosiddetta *solidarietà*: della raccolta fondi o della petizione di firme. Nulla a che vedere con la compassione concreta che, come scrive Arendt, «è rivolta soltanto, e con appassionata intensità, verso il singolo uomo che soffre; la compassione parla solo nella misura in cui deve rispondere direttamente ai suoni e ai gesti, ossia alle pure e semplici espressioni con cui la

²¹ I. Kant, *Der Streit der Facultäten* (1798); tr. it., *Il conflitto delle facoltà*, in Id., *Scritti di filosofia della religione*, a cura di G. Riconda, Mursia, Milano 1989, pp. 229-308, p. 286.

sofferenza diviene udibile e visibile nel mondo»²². La compassione è fuori dallo spettacolo, riguarda la nuda vita e il criterio di prossimità²³, al di là della mobilitazione dello spettatore trascendentale mediante il catechismo morale dell'umanità, a cui sembra legata saldamente la moderna idea di catastrofe.

²² H. Arendt, *On Revolution*, Viking Press, New York 1963; tr. it., *Sulla rivoluzione*, Einaudi, Torino 2009, pp. 91-92. Arendt distingue nettamente e negativamente la pietà (*pity*) dalla compassione (*compassion*).

²³ Mi permetto di rinviare, in proposito, ad A. Tagliapietra, *Il pudore dei Giusti. Filosofia del bene senza spettacolo*, Gariwo-Cafoscarina Editrice, Venezia 2022.