



Dialettica, dialogica, riconoscimento

Studi in onore di Lucio Cortella

a cura di

GIULIO AZZOLINI e GIORGIO CESARALE



il melangolo

Dialettica, dialogica, riconoscimento

Studi in onore di Lucio Cortella

a cura di
GIULIO AZZOLINI e GIORGIO CESARALE



il melangolo

ETHOS, STRANIAMENTO, BRIVIDO.

QUALCHE CONVERGENZA DAL RECENTE DIBATTITO
STORICO-ARTISTICO SUL PROBLEMA DEL RICONOSCERSI

Ho accettato con un pizzico di leggerezza l'invito di Giulio Azolini e Giorgio Cesarale a partecipare alla meritata e inevitabile *Festschrift* per Lucio Cortella, con cui negli ultimi sei anni ho condiviso la responsabilità della direzione del Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali dell'Università Ca' Foscari di Venezia. All'inizio pensavo di essere a chiamato a stendere un semplice cenno istituzionale di saluto. Quando viceversa mi è stato confermato un impegno più esplicito di contribuente era ormai tardi per sottrarsi. L'invito è stato gradito, e resta tale, ma le mie competenze in ambito filosofico sono in effetti marginali e remote. Non vi sono del tutto estraneo, per la verità: nel 1988, con Paolo Vidali, ho curato per Feltrinelli un ampio volume in cui comparivano, in ordine alfabetico e tra molti altri autori quasi altrettanto pertinenti¹, anche Karl Otto Apel, Giorgio (Aldo G.) Gargani, Giulio Giorello, Niklas Luhmann, Virgilio Melchiorre, Salvatore Veca, Franco Volpi. Quando Lucio voleva rendermi meglio accetto ai molti filosofi del nostro dipartimento ricordava loro che ero la metà (impropria, aggiungo io) de *La ragione possibile*. Però da allora sono passati 35 anni, in cui ho cercato di accreditarmi maggiormente come storico dell'arte. È un semplice avviso al lettore. Non metto le mani avanti: nell'attuale dibattito filosofico, in particolare in quello scandito dagli interessi dell'amico Cortella, procederei comunque a taston.

1. Cfr. G. BARBIERI, P. VIDALI (a cura di), *La ragione possibile. Per una geografia della cultura*, Milano, Feltrinelli, 1988, con testi di K.O. Apel, G. Barbieri, G. Bettetini, G.P. Brunetta, M. Butor, O. Calabrese, F. Cardini, M. Ceruti, F. Colombo, P. Fabbri, A.G. Gargani, P.P. Giglioli, G. Giorello, N. Luhmann, M. Maffessoli, I. Matte Blanco, V. Melchiorre, A. Michelson, E. Morin, F. Neresini, R. Nobili, C. Ossola, Ph. Quéau, J. Starobinski, T. Todorov, R. Thom, S. Veca, P. Vidali, F. Volpi.

L'invito è giunto quasi in maniera concomitante all'arrivo in libreria dell'ultimo volume di Lucio, *L'ethos del riconoscimento*, che Laterza ha pubblicato nella scorsa primavera. Ho pensato fosse un utile appiglio cominciare dalla fine (non ultimativa, come mi e gli auguro) di un lungo percorso di ricerca, parallelo e contiguo al mio (in termini di facoltà prima e di dipartimento poi), ma a parte questo a me quasi del tutto incognito. Mi consola immaginare che ciò accade anche nella relazione di reciprocità...

Ancor prima di leggerlo, le due parole del titolo del volume, *ethos* e *riconoscimento*, mi aveva inevitabilmente richiamato alla mente altrettanti per me rilevanti pregressi: il primo coincide con un passo che compare all'interno del romanzo *I piccoli maestri* (1964) che, con *Il partigiano Johnny* di Fenoglio (postumo, 1968), è considerato uno dei due principali manifesti antiretorici della Resistenza. Lo scrisse un altro mio caro amico, Luigi Meneghello (lui sì, con studi più regolari in filosofia, a Padova, primi anni Quaranta), e vi ho fatto cenno anche all'interno del saluto che ho rivolto a un foltissimo pubblico in occasione dell'ultima lezione universitaria del prof. Cortella (tutti sappiamo che non è stata l'ultima, ma come tale era stata annunciata, e coincideva naturalmente con un "seminario", proprio su *L'ethos del riconoscimento*). Allora lessi quasi due pagine, qui mi limiterò a trascrivere un passo più breve e una minima successiva ripresa.

La scena cui mi riferisco si svolge nel mezzo della guerra di Resistenza al nazifascismo: primavera del 1944, pianori dell'Ortigara, il lembo settentrionale dell'Altopiano di Asiago. Il gruppo di Meneghello, composto da partigiani istruiti, studenti universitari, intellettuali, entra in contatto con «il primo vero reparto di montagna», composto invece da giovani del luogo, guidati dal Castagna. E Meneghello, con un vivace interesse tra la storia sociale e l'antropologia, dopo i primi contatti "operativi" (come saper maneggiare lo Sten, o parabello, per esempio), si sente spinto dal desiderio di comprendere meglio anche l'intima personalità di ragazzi diversi da lui per formazione, esperienze, ceti. «Le strutture della nostra società - aveva annotato qualche pagina prima - sono borghesi, i popolani non saranno letteralmente esclusi con la forza, però ne restano fuori. In pratica vengono a trovarsi dentro solo quando sono in prigione, che è per loro la forma più normale di ammissione all'interno delle strutture». La citazione che segue è insieme un viatico scherzoso alla proposta cortelliana del "riconoscimento" e inoltre una minima restituzione di contesto per il brano che

riporto, che fa altresì riferimento al tema pressoché centrale di tutta l'attività del grande scrittore di Malo, il rapporto tra la verità delle cose e le parole che usiamo, che apre e percorre per intero il suo esordio folgorante, *Libera nos a malo*, l'anno prima de *I piccoli maestri*.

Volevo anche informarmi un po' sul loro ethos, ma naturalmente c'è lo svantaggio che in dialetto un termine così è sconosciuto. Non si può domandare: "Ciò, che ethos gavio vialtri?". Non è che manchi una parola per caso, per una svista dei nostri progenitori che hanno fabbricato il dialetto. Tu puoi voltarlo e girarlo, quel concetto lì, volendolo dire in dialetto, non troverai mai un modo di dirlo che non significhi qualcosa di tutto diverso; anzi mi viene in mente che la deficienza non sta nel dialetto ma proprio nell'ethos, che è una gran bella parola per fare dei discorsi profondi, ma cosa voglia dire di preciso non si sa, e forse la sua funzione è proprio questa, di non dire niente, ma in modo profondo. Ce ne sono tante altre di questo tipo; la più frequente, all'università, presso studenti e professori, era *istanze*. Adesso che ci penso anche *istanze* in fondo vuol dire *ethos*, cioè niente.²

Avrebbe cambiato idea leggendo il libro di Lucio? Forse. Avrebbe certamente riconosciuto almeno, anche sulla scorta della sua ventennale esperienza di professore a Reading, di profondo studioso della cultura del Rinascimento e della seconda età moderna (con particolare riferimento alla Shoah) che la funzione del volume non è davvero quella «di non dire niente, ma in modo profondo». Avrebbe saputo percepirne meglio di me gli obiettivi, che consistono nel fissare anzitutto la caratteristica specifica degli esseri umani non già nella loro capacità, tipica anche di altri animali, di collaborare (che per altro sarebbe apparsa indispensabile allora, in tempo di guerra), bensì in un'esigenza di reciproco riconoscimento. Un riconoscimento che a Cortella appare come un bisogno duplice, inevitabilmente simmetrico, che coincide con il sentirsi riconosciuti dai propri simili e di riconoscere a propria volta i propri pari: «Vivere nella polis – leggiamo infatti all'inizio del suo libro – significa *apprendere* usi e costumi, *comprendere* il significato delle leggi che la regolano, entrare in *relazione* con chi pratica la virtù e *imitarlo*, fare nostro il suo comportamento *esemplare*. È questo il senso greco dell'*ethos*: non solo l'insieme degli usi e dei costumi, ma la nostra stessa dimora, la con-

2. L. MENEGHELLO, *I piccoli maestri* (1964), in *Id., Opere scelte*, progetto editoriale e intr. di G. Lepschy, a cura di F. Caputo, con uno scritto di D. Starnone, Milano, Mondadori, 2006, p. 423.

dizione abituale del vivere, la 'casa' che ci fa diventare compiutamente umani, cioè animali dotati di *logos*. Le relazioni sociali costituiscono quindi un tessuto etico funzionante e praticato, grazie al quale possiamo diventare cittadini virtuosi e razionali. L'essere cittadini è alla base della nostra capacità di esercitare ragione e virtù³. È in considerazione della fragilità, della vulnerabilità, della finitezza di cui ciascuno, a suo modo, fa esperienza, che necessitiamo in sostanza anche del conforto altrui, per vedere confermata la nostra identità. E percepiamo inoltre il bisogno di essere riconosciuti (cogliamo sullo sfondo il senso della riflessione pluridecennale sviluppata sul tema dell'*Anerkennung* da Axel Honneth) solo da parte di chi si riconosce degno di rispetto, senza soffrire per il mancato riconoscimento da parte di chi si ritiene indegno di stima.

Tale impostazione – al netto dell'ineludibile conflitto tra strutture borghesi e ceti popolari denunciato da Meneghello e che ho sopra rammentato – risulterebbe a mio avviso una bussola insolita ed efficace per la lettura di quanto immediatamente segue ne *I piccoli maestri*, dove nemmeno troppo paradossalmente si parla in effetti di istanze («Perché siete qua voi altri?»), di progetti per l'immediato dopoguerra (saccheggi...) e a medio termine («Non credi che bisognerebbe provare a cambiare l'Italia? Non andava mica bene, come era prima. Si potrebbe dire che siamo qui per quello»), ma anche di un reciproco conferimento di rispetto, nell'esemplare confronto tra le palme lisce delle mani del giovane studente e «la crosta antica, scura, quasi congenita; non erano calli, ma una mutazione di tessuti» delle mani del carpentiere di Canóve, la località alle porte di Asiago dove era nato il Castagna. La sua definizione di cosa sono i fascisti (non un governo e neppure l'espressione salveminiana che Meneghello inseguiva invano in quell'istante con la mente, ma un'altra cosa⁴) sancisce il reciproco riconoscimento, su una stessa base di dignità, tra i due interlocutori:

Questo era il suo ethos [non più in corsivo, come in una dinamica di avveramento, in cui la parola finisce per rispecchiare la realtà della vita]. Mi disse anche cosa avrebbe fatto se per disdetta tornassero su [al governo del Paese] proprio loro. "Allora," disse "torniamo su anche noi. Torniamo qua." Ottimo, ottimo, pensavo.⁵

3. L. CORTELLA, *L'ethos del riconoscimento*, Roma-Bari, Laterza, 2023, p. 5.
4. L. MENEGHELLO, *I piccoli maestri*, cit., p. 424.
5. *Ivi*, p. 425.

Sulla base del senso greco dell'*ethos*, Cortella ha provato a delineare, nel suo libro, anche una nuova concezione della scienza (in cui la stessa idea di oggettività dipenderebbe, in una certa misura, dall'accordo tra i soggetti che conoscono), della politica (per cui lo Stato è legittimo se riconosciuto da parte dei cittadini e questi sono tali se riconosciuti dallo Stato come portatori di diritti), ma soprattutto dell'etica, come riconoscimento di dignità e di autonomia a ogni essere umano. Se anche i contenuti del riconoscimento variano sensibilmente da epoca a epoca, da contesto a contesto, la struttura fondamentale del riconoscimento viene affermata invece come universale – anche sulla base delle celebri considerazioni espresse da Hegel nella *Fenomenologia dello spirito* – valida in ogni tempo e in ogni dove. L'universalità di questa dinamica era l'altro dilemma che la visione della copertina mi aveva instillato.

Introduco infatti a questo punto il secondo annunciato progresso che il titolo mi aveva quasi immediatamente richiamato. Si tratta anche in questo caso di un breve ma denso brano che avvia la *Teoria della prosa* che Viktor Šklovskij pubblica nel 1925, ma dove vengono ripresi alcuni spunti elaborati dall'allora ancora più giovane studioso, nel decennio precedente⁶.

Ed ecco che per restituire il senso della vita, per "sentire" gli oggetti, per far sì che la pietra sia di pietra, esiste ciò che si chiama *arte*. Scopo dell'arte è di trasmettere l'impressione dell'oggetto come "visione" e non come "riconoscimento"; procedimento dell'arte è il procedimento dello "straniamento" degli oggetti e il procedimento della *forma oscura* che aumenta la difficoltà e la durata della percezione, dal momento che il processo percettivo nell'arte è fine a sé stesso e deve essere prolungato; l'arte è una maniera di "sentire" il divenire dell'oggetto, mentre il "già compiuto" non ha importanza nell'arte.⁷

Senso (della vita), sentire il divenire, durata della percezione: sono tutti termini eloquenti ed esigenti, anche per uno storico dell'arte, e per questo li riascolteremo con altri toni anche alla fine di questo mio intervento. Almeno in apparenza sembrano tutti delle alternative al concetto stesso e alle modalità del "riconoscimento", ma anche in questo caso, anticipo, la contrapposizione non è sostanziale.

6. Cfr. V. ŠKLOVSKIJ, *Sulla prefazione, in genere*, in Id., *Teoria della prosa*, a cura di C.G. de Michellis e R. Oliva, Torino, Einaudi, 1976, pp. VII-XXIII.

7. V. ŠKLOVSKIJ, *Teoria della prosa*, cit., p. 12.

Šklovskij, com'è noto, è stato uno dei membri più autorevoli e pressoché il fondatore dell'OPOJAZ⁸, l'«Associazione per lo studio del linguaggio poetico», o «della teoria del linguaggio poetico» (secondo altre fonti), un circolo scientifico fondato nell'allora Pietrogrado intorno all'anno 1916 – e ufficialmente registrato tre anni dopo – da un gruppo di teorici e di storici della letteratura, destinati a un futuro eminente ruolo nell'ambito della linguistica e degli studi letterari comparati: oltre a Šklovskij, vi figurano infatti Boris Ejchenbaum, il grande teorico del cinema Jurij Tynjanov, linguisti come Polivanov e Jakubinskij, poetologi come Bernštejn e Osip Brik. Ai lavori del gruppo presero parte, in anni diversi, anche il poeta Majakovskij e alcuni membri dell'altro gruppo di “formalisti” russi⁹, il «Circolo linguistico moscovita» cui avevano aderito, tra gli altri, Roman Jakobson, uno dei maggiori linguisti del secolo, pioniere di buona parte delle successive teorie sulla comunicazione, e con lui Bogatyrev e Vinokurov. Un cruciale elemento li separava tuttavia dalle posizioni dell'OPOJAZ: come lo stesso Šklovskij ha direttamente riconosciuto a Serena Vitale, «la differenza fondamentale tra il gruppo di Mosca e quello di Pietroburgo, io credo, è che quello moscovita, soprattutto Jakobson, riteneva che la letteratura fosse un fenomeno della lingua, mentre noi ritenevamo che la letteratura fosse uno dei fenomeni dell'espressione artistica»¹⁰. E questo getta una luce diversa sul passo che ho riportato.

Anche attraverso il successivo e lungo magistero di Jurij Lotman, fondatore della semiotica della cultura, le teorie formalistiche degli anni Venti hanno conosciuto una certa ripresa di interesse, dall'ultimo scorcio del secolo scorso, anche in ambito storico-artistico¹¹, dopo le suggestioni e le influenze esercitate in ambito francese dall'edizione di Todorov all'inizio degli anni Sessanta, cui ho accennato. La posizione lotmaniana, per cui l'arte non copia la vita ma la crea, producendo così una “realtà seconda”, con una “lingua secondaria”, spesso organizzata secondo i

8. Общество изучения поэтического языка, lo scioglimento della sigla.

9. Il rinvio è inevitabilmente alla miliare antologia a cura di T. TODOROV, *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico* (1965), Torino, Einaudi, 1968.

10. In Viktor Šklovskij *Testimone di un'epoca: conversazioni con Serena Vitale*, Roma, Editori Riuniti, 1979, p. 38.

11. Cfr. J. LOTMAN, *Il girotondo delle muse. Semiotica delle arti*, a cura di S. Burini, Milano, Bompiani, 2022.

criteri della "retorica iconica"¹², si collega e sviluppa le teorie šklovskij-ane sull'autonomo pensare per immagini e sull'importanza del processo rispetto all'esito, e rappresenta così a mio avviso uno degli *step* tutto sommato più recenti e attuali nel millenario dibattito sul procedimento della mimesi come criterio fondamentale di ogni pratica espressiva¹³.

Nel passo di Šklovskij appare comunque piuttosto evidente la contrapposizione tra il ruolo e le ambizioni della pratica artistica e ciò che, senza essere guidati da Cortella, definiremmo d'acchito come "riconoscimento", sintesi anche visiva di una realtà consolidata ed esperita: familiare. In ogni dinamica di rappresentazione mimetica è infatti abbastanza agevole distinguere tra un soggetto agente e una serie di oggetti che attendono di essere in qualche modo "trasfigurati", ma senza per questo poter dismettere una condizione di subalternità. Nel volume di Cortella ruoli e dinamiche fortunatamente non risultano così nettamente spartiti: si veda in questo senso l'analisi che nel cap. 2 viene sviluppata sulla *Begierde* hegeliana, e quindi sulla complessità delle relazioni di desiderio; oppure, più avanti, le diverse investiture di reciproca dignità tra supposto soggetto e supposto oggetto, come quelle affacciate nel cap. 8 («Ne deriva che la soggettività è fin dall'inizio indisgiungibile dalla relazione con l'altro e che non è immaginabile un soggetto (con le sue intenzioni, le sue esigenze, la sua volontà) *prima* dell'avvenuto riconoscimento. In altri termini: *il riconoscimento è originario e la soggettività nasce come già riconoscente e riconosciuta*»¹⁴); ancora, l'affermazione della «*sostanza etica della relazione riconoscitiva*», prendendo così le distanze dalla sua riduzione a «*mera regola razionale*», prefigurata da Habermas¹⁵; infine, ma potremmo proseguire con altre e precedenti occorrenze, l'accenno quasi conclusivo (cap. 21) alla effettiva *confliktualità* dei processi di "riconoscimento".

In realtà avrei potuto sintetizzare questi due per me rilevanti "pre-

12. Cfr. il mio *Jurij Lotman, la retorica iconica e il dibattito sulla vita delle immagini*, in S. FERRARI (a cura di), *Protagonisti e temi della critica d'arte nella prima metà del Novecento - Atti della giornata di studi, Università di Parma, 13 giugno 2019*, Mantova, Universitas Studiorum, 2021, pp. 27-43.

13. Com'è facile intuire, il problema dell'arte come mimesi del reale è talmente vasto da rendere impossibile sussumerlo, fosse anche in una lunga nota, e anche solo indicandone gli aspetti, per dir così, "filosofici" a corredo, da Platone in giù...

14. L. CORTELLA, *L'ethos del riconoscimento*, cit., p. 54.

15. *Ivi*, p. 131.

gressi" (come li ho definiti) anche in un saluto introduttivo. Resterebbe a questo punto il problema di indicare il mio meno formale "contributo" alla *Festschrift* per l'amico Cortella ma, come ho detto sin dall'inizio, non ho competenze in merito al dibattito filosofico in cui *L'ethos del riconoscimento* autorevolmente si inserisce.

Mi limito pertanto a indicare solo qualche assonanza sulle questioni che Lucio ha affrontato (non solo adesso, mi immagino) con il dibattito che, almeno dalla fine del nono decennio del secolo scorso, si è invece sviluppato nel campo della riflessione sull'arte e sulla disciplina che la indaga, la storia dell'arte. È una discussione che certamente conosco meglio, però fittissima e non facilmente comprimibile in un breve intervento. Ho indicato la fine degli anni Ottanta facendo implicito riferimento a un volume di David Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, che University Chicago Press pubblica nel 1989 e che ha contribuito sensibilmente a un nuovo approccio alle opere d'arte, ai segni visivi, alle "immagini" della globale iconosfera in cui viviamo. Non si tratta per altro né di una data né di una voce bibliografica non altrimenti sostituibili.

Il volume di Freedberg parla soprattutto di ex-voto (insomma, un tema non propriamente cruciale: non Raffaello, o Giotto, Leonardo, Tiziano, Goya, Picasso...) ma postula in modo molto esplicito l'esigenza di ridimensionare la sin lì consolidata *Connoisseurship*, fondamento della filologia visiva, affiancandole (in dosi destinate a divenire crescenti per importanza) una *Spectatorship*, che allarga il campo delle responsabilità, della fruizione, e rende più plurale e complesso, in ambito visivo, il quadro delle relazioni tra soggetti, generi, oggetti: siamo in prossimità alle dinamiche di conoscenza e "riconoscimento" tratteggiate da Cortella. Certo, prima di Freedberg potremmo facilmente risalire a più remote affermazioni: di Duchamp, per esempio, almeno dagli anni Dieci del secolo scorso, analoghe a quelle di seguito esplicitamente e gioiosamente ribadite nell'intervento che l'artista pronunciò, nell'aprile del 1957, alla Convention of the American Federation of Arts, che si intitola *The Creative Act* e inizia con un celebre esordio: «Let us consider two important factors, the two poles of the creation of art: the artist on one hand, and on the other the spectator who later becomes the posterity»¹⁶, ma potremmo aggiungere numerosi ulteriori riferimenti.

16. In «Art News» 56, 1957, n. 4: i corsivi sono miei; un comodo link a una versione in italiano del testo in <https://www.teche.rai.it/2015/07/marcel-duchamp-il-processo-creativo/>

Dalla *Spectator Turn* di Freedberg, presto confermata, nobilitata e dilatata da John K.G. Shearman nelle sue Mellon Lectures apparse nel 1992¹⁷ e in qualche altra misura anticipata da *La fine della storia dell'arte* di Belting (1983)¹⁸, derivano tuttavia anche le infittite *Turn* successive: la *Pictorial* di Mitchell, la *Iconic* di Boehm, quella antropologica di Belting, la Teoria dell'atto iconico di Bredekamp, le rivoluzioni digitali dell'AI. Si tratta, nel loro insieme, di una svolta davvero radicale, dopo la quale la distinzione tra il soggetto osservatore e l'oggetto osservato non trova più senso¹⁹ e ci si è cominciati a interrogare piuttosto su che cosa vogliano da noi le immagini²⁰, sulla loro logica particolare, diversa da quella del codice verbale, su cosa si celi dietro la loro superficie²¹, affacciando per tempo (nella nostra frenetica era digitale, in cui gli anni corrispondono alle decadi) l'ipotesi che siano esse a guardare noi²², una posizione oggi come oggi di bruciante attualità. Negli ultimi trent'anni ci si è inoltre sforzati, anche sull'onda dei *Cultural e Post Colonial Studies*, a conferire patenti di piena dignità a "immagini" sino ad allora per nulla o ben poco considerate, per provenienza, autorialità, genere, tecnica, media, supporti.

Nessuno studioso aggiornato, insomma, può credere ancora in una ontologia delle immagini e tutti invece insistono – più o meno con-

17. Cfr. J.K.G. SHEARMAN, *Only Connect: Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, poi sempre riedito da Princeton University Press.

18. Ma si veda anche F. VERCELLONE, *Dopo la morte dell'arte*, Bologna, il Mulino, 2013, per gli addentellati più filosofici alla questione e il finale accenno a un'esigenza di interattività.

19. Secondo una dinamica sviluppatasi per altro già nel corso del XIX sec., e acutamente investigata da J. CRARY, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge (Mass), Massachusetts Institute of Technology, 1990.

20. Cfr. W.J.T. MITCHELL, *What do pictures want?*, in Id., *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago-London, Chicago University Press, 2005, pp. 28-56.

21. Cfr. G. BOEHM, *Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder*, in C. MAAR, H. BURDA (a cura di), *Iconic Turn. Die Neue Macht der Bilder*, Köln, DuMont, 2004, pp. 28-43. La versione italiana del saggio *Al di là del linguaggio? Osservazioni sulla logica delle immagini*, in Id., *La svolta iconica*, a cura di M. Di Monte, Roma, Meltemi, 2009, pp. 105-124.

22. *Immagine che ci guardano* è infatti il titolo intrigante della traduzione italiana, di F. Vercellone, della *Theorie des Bildakts* di H. BREDEKAMP (Berlino, Suhrkamp Verlag, 2010), apparsa per i tipi di Raffaello Cortina, Milano, 2015.

vintamente, per la verità – sulla profonda natura relazionale del segno visivo e sulle infinite e positive ambiguità (nel senso di Benjamin) che questa rete di rapporti reca al proprio interno. Non arrivo con questo a dichiarare che il termine *Erkennung* equivalga alla freedberghiana *Response* (ma a mio avviso non ci siamo lontani), mentre invece sono sotto gli occhi di tutti gli ormai inestricabili intrecci (più stretti di quelli tra XVIII e XIX sec.) tra ricerca filosofica e storico-artistica, anche per la formazione di alcuni influenti teorici, come appunto i ricordati Boehm e Bredekamp o, in Francia, George Didi-Huberman.

In questa dinamica di convergenze culturali, che ha costituito l'estrema *mission* accademica di Lucio e mia all'interno del nostro dipartimento veneziano, vorrei, in conclusione, segnalare un terreno contermina a entrambi i campi: quello dello sguardo²³, una delle prospettive più feconde, nel dibattito storico-artistico degli ultimi due decenni del XX sec., che ora mostra, almeno secondo James Elkins, una qualche stanchezza²⁴. Nuovo alimento potrebbe invece giungere a essa proprio dalle *istanze*, riprendo adesso senza ironia il termine così amabilmente deriso da Meneghello, che Lucio Cortella ha posto in questo suo bel libro. Il passaggio dal "vedere" al "guardare" (e al "mostrare lo sguardo") non solo è uno dei fondamenti dell'approccio della *Spectatorship* e dei conseguenti Visual Studies, ma delinea anche un terreno quasi naturale di confronto tra competenze e prospettive in partenza diverse, ma non dissimili nel percorso e nel traguardo.

Avevo promesso in precedenza di far risuonare con altri accenti il passo di Šklovskij che prima ho trascritto. Corro non troppo consapevolmente il rischio di scivolare su un cammino che non conosco a pieno (per cui mi scuso in anticipo), ma vorrei concludere con un rimando, che a me non pare del tutto improprio, alla *Teoria estetica* di Theodor W. Adorno, rimasta incompiuta al momento della prematura scomparsa del filosofo tedesco, e in particolare al suo concetto di "bri-

23. Sulla questione si veda la recente e assai utile ricapitolazione di M. BERTOLINI, *Teorie dello sguardo e regimi scopici moderni. Dalla camera chiara alla caduta dello sguardo*, in K. PURGAR, L. VARGIU (a cura di), *Studiare le immagini. Teorie, concetti, metodi*, Roma, Carocci, 2023, pp. 150-166.

24. Cfr. J. ELKINS, *The End of the Theory of Gaze*, 2010, p. 1.
https://www.researchgate.net/publication/236313800_The_End_of_the_Theory_of_the_Gaze.

vido". Nel passo che riporto con maggiore ampiezza in nota²⁵, e che devo all'implicito suggerimento di Giorgiomaria Cornelio, che ringrazio, riascoltiamo, a mio avviso, pur con diversi termini, la declinazione del concetto di "visione" di Šklovskij e insieme, per quel che si è detto, il senso del "riconoscimento" di Cortella. Vi si ribadiscono infatti i rapporti non vincolanti con la mimesi, si sottolinea l'importanza di un processo di percezione e di comprensione, si afferma la grandezza di entità diverse dall'io, riemerge quello schema di produttivo conflitto (in questo caso l'accento è alle "tensioni") che è prodromo a un effettivo riconoscersi. «Il comportamento estetico – scrive Adorno – andrebbe definito come la capacità di rabbrivire in qualche modo, come se la pelle d'oca fosse la prima immagine estetica. [...] Il brivido in cui la soggettività dà segno di sé senza già sussistere è, invece, l'esser toccato da un altro». In espressioni come queste percepiamo sullo sfondo le secolari e attualissime teorie sull'empatia, il loro influsso non meccanico sulle nostre modalità cognitive, il ruolo centrale del segno artistico e della nostra non solipsistica fruizione di quello.

Credo che non risulterebbe inutile studiare da vicino i gradienti del brivido, che fondano le sfumature di ogni incontro che facciamo. Viviamo in un mondo di troppe paure.

25. Cfr. T.W. ADORNO, *Teoria estetica* (1970), trad. it. a cura di F. Desideri e G. Matteucci, Torino, Einaudi, 2009, pp. 301-302: «Il comportamento estetico non è né immediatamente mimesi né la mimesi rimossa, ma il processo che essa sprigiona e in cui essa si conserva modificata. Esso ha luogo sia nel rapporto del singolo con l'arte sia nel macrocosmo storico; è nel movimento immanente di qualunque opera d'arte, nelle sue proprie tensioni e nella loro possibile composizione, che esso si coagula. Alla fine il comportamento estetico andrebbe definito come la capacità di rabbrivire in qualche modo, come se la pelle d'oca fosse la prima immagine estetica. Ciò che più tardi si chiama soggettività, liberandosi dalla cieca paura del brivido, è al tempo stesso il vero e proprio dispiegarsi di quest'ultimo; nulla è vita nel soggetto tranne il fatto che esso rabbrivisce, reazione alla signoria totale che lo trascende. La coscienza senza brivido è quella reificata. Il brivido in cui la soggettività dà segno di sé senza già sussistere è, invece, l'esser toccato da un altro. A quel brivido il modo estetico di comportarsi si assimila, anziché assoggettarselo. Tale riferimento costitutivo del soggetto coniuga, nel modo estetico di comportarsi, eros e conoscenza».

INDICE

Giulio Azzolini e Giorgio Cesarale	
<i>Introduzione</i>	5
1. Isabella Adinolfi	
<i>Il problema dell'autore in Simone Weil.</i>	
<i>La dialettica tra personale e impersonale</i>	9
2. Giulio Azzolini	
<i>Hegel nel comunismo italiano degli anni Settanta</i>	29
3. Giuseppe Barbieri	
<i>Ethos, straniamento, brivido. Qualche convergenza dal</i>	
<i>recente dibattito storico-artistico sul problema del riconoscersi</i>	47
4. Marina Calloni	
<i>L'elevato e l'ignobile. Svelare l'inautenticità:</i>	
<i>Adorno vs Heidegger</i>	59
5. Giorgio Cesarale	
<i>Individuo, società e Stato nel «meccanismo»</i>	
<i>della Logica di Hegel</i>	83
6. Alessandro Ferrara	
<i>La giustizia come libertà (sociale), e il problema del pluralismo</i>	105
7. Roberto Finelli	
<i>Il «concetto puro del riconoscere».</i>	
<i>Applicazioni critiche di un paradigma hegeliano</i>	119
8. Federica Gregoratto	
<i>Promessa di riconoscimento. Un piccolo teatro hegeliano</i>	135

9. Stefano Maso	
<i>Volontà, riconoscimento, adeguamento</i>	155
10. Paolo Pagani	
<i>L'esistenza d'altri a partire da Sartre</i>	167
11. Laura Pennacchi	
<i>Il dialogo sul socialismo tra Lucio Cortella e Axel Honneth</i>	189
12. Stefano Petrucciani	
<i>Marx nella storia della filosofia di Habermas</i>	203
13. Luigi Vero Tarca	
<i>Per Lucio Cortella: una proposta di "gioco etico"</i>	215
14. Italo Testa	
<i>La vita, il riconoscimento, e la struttura duplice del dominio</i>	235
15. Carmelo Vigna	
<i>Sul riconoscimento. (Il lato pratico della figura)</i>	253
<i>Bibliografia degli scritti di Lucio Cortella (1980-2023),</i> a cura di Giulio Azzolini	261

In omaggio ai settant'anni di Lucio Cortella, i suoi amici, colleghi e allievi più stretti – oltre ai curatori del volume, Isabella Adinolfi, Giuseppe Barbieri, Marina Calloni, Alessandro Ferrara, Roberto Finelli, Federica Gregoratto, Stefano Maso, Paolo Pagani, Laura Pennacchi, Stefano Petrucciani, Luigi Vero Tarca, Italo Testa, Carmelo Vigna – offrono un piccolo saggio della fecondità del suo pensiero: una riflessione ricca, ambiziosa e rigorosa, che ha portato Cortella a sviluppare un'affascinante interpretazione di Hegel, rielaborare la teoria critica francofortese e formulare un'originale filosofia del riconoscimento.

GIULIO AZZOLINI è professore associato di Filosofia politica all'Università Ca' Foscari di Venezia. Tra le sue pubblicazioni, *Dopo le classi dirigenti. La metamorfosi delle oligarchie nell'età globale* (Laterza, 2017) e *Capitale, egemonia, sistema. Studio su Giovanni Arrighi* (Quodlibet, 2018).

GIORGIO CESARALE è professore associato di Filosofia politica all'Università Ca' Foscari di Venezia. Tra le sue pubblicazioni, *La mediazione che sparisce. La società civile in Hegel* (Carocci, 2009), *Hegel nella filosofia pratico-politica anglosassone dal secondo dopoguerra ai giorni nostri* (Mimesis, 2011), *Filosofia e capitalismo. Hegel, Marx e le teorie contemporanee* (manifestolibri, 2012), *A Sinistra. Il pensiero critico dopo il 1989* (Laterza, 2019).

