

*Roberto Lai*

*Federica Pau*

# *Trame di estetica*

*il glifo ebooks*

ISBN: 9788897527237

Prima edizione: dicembre 2013

Copyright © *il glifo*, 2013, [www.ilglifo.it](http://www.ilglifo.it)

Tutti i diritti sono riservati.

Nessuna parte di questa pubblicazione elettronica può essere riprodotta o diffusa se non nei termini previsti dalla legge che tutela il Diritto d'Autore. In particolare, la diffusione di copie attraverso internet è diritto esclusivo de *il glifo*: per tutelare questo diritto, ogni esemplare degli ebooks pubblicati da *il glifo* contiene informazioni uniche e criptate che consentono l'identificazione univoca della singola copia in caso di redistribuzione a terzi.

L'acquirente di questa pubblicazione elettronica sottoscrive l'impegno di detenerne copia unicamente per uso personale, consapevole che sia la pubblicazione di copie su qualsiasi sito internet sia la cessione o trasmissione di copie elettroniche a terzi costituiscono illeciti penalmente perseguibili.

Per informazioni relative ai diritti, si veda: [www.ilglifo.it/licenze.aspx](http://www.ilglifo.it/licenze.aspx)

## *Indice*

### **INTRODUZIONE**

*REFERENZE BIBLIOGRAFICHE*

### **LUCA VARGIU**

#### **‘LA MADRE DELL’UCCISO’, OVVERO: CHE COSA TE NE FAI DI UN TITOLO?**

- 1. Il bronsetto: ipotesi interpretative*
- 2. I bronzetti sono opere d’arte?*
- 3. Titoli e nomi*
- 4. Titoli, aboutness e orizzonte di attesa*
- 5. Le due “matri”*
- 6. Titoli, abitudini e familiarità*

*REFERENZE BIBLIOGRAFICHE*

### **ROBERTO MANNU**

#### **“MEMEMORMEE!”: IL RISVEGLIARSI DELLA LINGUA NELL’OPERA DI JAMES JOYCE**

*REFERENZE BIBLIOGRAFICHE*

### **VIVIANA VACCA**

#### **EFFETTO LUCE: A PROPOSITO DELL’IMMAGINE AL FUTURO IN JEAN MARIE STRAUB**

- 1. Specchio della terra: O somma luce*
- 2. Sonoluminescenze*
- 3. La genesi della sonoluminescenza: la parola-mito*
- 4. Immagini sonore e immagini politiche*
- 5. Il futuro e la terra: Fortini/Cani.*

*REFERENZE BIBLIOGRAFICHE*

### **MAURO MURGIA**

#### **FOTOGRAFIA, “INCONSCIO OTTICO” E “INCONSCIO TECNOLOGICO”**

- 1. Fotografia e ready-made*
- 2. L’autonomia del “linguaggio fotografico”*
- 3. L’immagine fotografica recuperata come tale*

*REFERENZE BIBLIOGRAFICHE*

**FEDERICA PAU**

**GABRIELE BASILICO: DAL CORPO A CORPO CON LA CITTÀ  
ALL'AGOPUNTURA**

1. *Assorbire lo spazio*
  2. *L'insistenza dello sguardo*
- REFERENZE BIBLIOGRAFICHE*

**ROBERTO LAI**

**IN THE MOOD FOR LOVE: L'(EST)ETICA DEL SACRIFICIO NELLA  
TRADIZIONE WENYI**

1. *Il wenyi pian*
  2. *Il sacrificio e il segreto*
  3. *Sacrificio, economia e commedia nell'interpretazione di Georges Bataille*
- REFERENZE BIBLIOGRAFICHE*

**ROBERTO ZANATA**

**LA DISPERAZIONE DEL MALINCONICO: UNA PROPOSTA GNOSEOLOGICA**

*REFERENZE BIBLIOGRAFICHE*

**QUARTA DI COPERTINA**

*Roberto Lai*  
*Federica Pau*

## ***Introduzione***

Innanzitutto un titolo. *Trame d'estetica* ha infatti bisogno di essere raccontato e di condividere insieme ai suoi lettori la riflessione e le idee che ci ha portati a sceglierlo. Ci piace al riguardo ricordare la metafora usata da Elio Franzini e Maddalena Mazzocut-Mis nella loro *Breve storia dell'estetica*, quando nel rispondere al quesito relativo a “che cosa è l'estetica?” utilizzano l'immagine di una regione in cui strade e percorsi si intersecano e orientano (Cfr. FRANZINI, MAZZOCUT-MIS, 2003: VIII). Sulla scia di questa figura il modo in cui l'estetica si manifesta in questo libro è più simile a un gomitolo, in cui alcuni fili si intrecciano, mentre altri non si incontreranno mai. Una metafora che riassume perfettamente anche lo spirito del testo, considerato nella sua totalità. Al suo interno, infatti, alcuni saggi delineano dei nodi teorici che si richiamano vicendevolmente, mentre altri disegnano percorsi del tutto autonomi.

Ma vi è di più. Va detto, infatti, che non è certo un caso che l'idea della raccolta che presentiamo sia nata nei giorni successivi alla scomparsa di Maria Lai, alla quale gli autori dei saggi del libro sono legati da un rapporto di conterraneità, che è anche forte legame a una terra che ci stringe tutti, noi e l'artista di Ulassai, esattamente come accadeva nell'opera *Legarsi alla montagna*, per la realizzazione della quale Maria Lai aveva chiamato a raccolta tutte le donne del suo paese, chiedendo loro di unirsi alle montagne d'Ogliastra. Montagne che vennero legate con un nastro azzurro lungo più di dieci chilometri, così da far divenire le persone una cosa sola con le loro case e con quella terra che le tiene insieme nella trama sottilissima di un gomitolo di stoffa (Cfr. VARGIU, 2009: 120).

In *Trame di estetica* il richiamo ai telai, ai fili e ai nastri dell'artista sarda vuol essere insistente. Come scrive Marina

Giordano in *Trame d'artista: il tessuto nell'arte contemporanea*, infatti, “i telai di Maria Lai [...] sovente resi inutilizzabili, dipinti, decostruiti, vengono impiegati per il loro potere significativo e per la forza pregnante della loro forma” (GIORDANO, 2012: 88). L'ago e il telaio, l'ordito e i fili, lo stesso atto del tessere vanno dunque molto oltre il richiamo ai materiali e alle tecniche, giacché sono l'immagine di “una metafora [...] che racchiude molteplici stratificazioni” (IVI: 89). La medesima che rappresenta questo libro, che vuole porre in evidenza la ricchezza dei temi dell'estetica.

Al riguardo, e come emerge dalla fondamentale *Storia dell'estetica* di Tatarkiewicz, possiamo affermare che quello dell'estetica è un mondo di una vitalità straripante, in cui sono liberi di entrare estetologi, ma anche teologi, artisti, teorici dell'arte, architetti e tanti altri. Per il grande pensatore polacco l'estetica è infatti una disciplina libera, che nasce da una riflessione senza vincoli e senza alcuna teoria filosofica generale che la necessiti o limiti (JAWORSKA in TATARKIEWICZ, (1976) 2002: 21). Quello che potrebbe diventare una difficoltà (la mancanza di criteri universali e solidi, il rischio della reificazione delle soggettività) diviene allora la più grande risorsa di questa disciplina; come aveva intuito Baumgarten sulla scia di Leibniz non esistono solo le verità scientifiche o filosofiche, ma anche una (o infinite diremmo forse noi oggi) verità estetica, che è strettamente legata alla storia, alla retorica, alla poetica. L'estetica è allora la disciplina dell'accidentale e dell'irrazionale, del particolare e del superfluo e occupa, “nell'ambito del sapere contemporaneo, un posto simile a quello dell'astronomia ai tempi di Galileo [...] disciplina marginale e lontana dai problemi che più direttamente hanno a che fare con la realtà dell'esistenza” (GIVONE, 2003 (1988): 3). L'esperienza che la origina appare sì priva di universalità e necessità, ma è anche

sforzo di raggiungere una forma di oggettività, andando oltre la mera e inerte particolarità, “tentativo di fondare criticamente, elevandolo a normatività, ciò che appare da principio votato all'accidentale” (CARCHIA in D'ANGELO, CARCHIA, 1999: 97).

L'estetica, senza un oggetto specifico, è quindi formata e resa fertile da contrapposizioni, intrecci, dualismi, che tuttavia non rimangono staticamente sterili, ma si mantengono in un fertile rapporto dialettico: è estetica del bello e dell'arte, oggettivistica e soggettivistica, normativa e descrittiva, filosofica e delle singole arti, esplicita o implicita (Cfr. TATARKIEWICZ, (1970) 1979: 7-13). Nasce da istanze che, come i fili delle opere citate di Maria Lai, sono capaci sempre di stabilire contatti, di allontanare o avvicinare, attraverso sovrapposizione o contrapposizione. Sono allora proprio tali (dis)connessioni a dare vita e a creare significati.

Questi significati, nati dalle linee intrecciate dell'estetica, da legami e temi comuni o da semplici assonanze, sono quindi lo sfondo implicito del nostro libro.

In apertura il saggio di Luca Vargiu, che si occupa di molteplici questioni che riguardano i titoli delle opere d'arte. La scelta iniziale compiuta da Vargiu è emblematica e si colloca in modo assai interessante all'interno del dibattito, molto intenso, su questi temi. Infatti, anziché concentrarsi su un'opera eccezionale di qualche grande artista moderno o contemporaneo l'autore privilegia un piccolo bronsetto nuragico, conosciuto come *La madre dell'ucciso* o come “Pietà nuragica”, che condivide il titolo con una scultura successiva di Francesco Ciusa (Cfr. VARGIU, 2009: 68-74). È attraverso il concetto di “atteggiamento estetico” (*aesthetic attitude*) che si ammette dunque la possibilità di esprimere giudizi estetici anche su opere il cui carattere artistico è discutibile, opere dotate di una propria, cosciente o meno, funzione estetica. Il

problema dei titoli viene dunque sviscerato in tutta la sua complessità, secondo una serie di domande le cui risposte sono articolate e mai univoche. Ad esempio, mettendo a confronto le teorie contrapposte di vari autori, da Levinson a Barbero, da Kobau a Fisher, Vargiu si domanda quale sia il rapporto fra titoli e nomi: i titoli sono “altro” rispetto ai nomi, dotati di funzioni diverse o superiori (da quella referenziale a quella interpretativa o additiva alla maniera di Levinson), oppure i primi possono essere assimilati ai secondi (come fanno Genette e Barbero almeno per le opere letterarie in cui “il titolo è il nome del libro”)? La differenza va ricercata sul piano estensivo o su quello concettuale?

Vargiu fa luce su alcuni concetti fondamentali: “transazione”, introdotto da Kobau, per il quale nell’assegnazione del titolo sono coinvolti un’opera e un soggetto singolare o collettivo (editore, istituzione, persino una comunità, che per Vargiu agisce da “battezzatore anonimo collettivo”); “*Aboutness*”, termine utilizzato fra gli altri da Danto, a indicare il rimando di un’opera a un’alterità suscettibile di un’interpretazione. Se da un lato, attraverso l’introduzione e l’analisi di tali concetti fondamentali, viene fatta emergere la funzione fondamentale del titolo, quella identificativa, dall’altro Vargiu si dimostra assai abile nel condurre più in profondità l’analisi: la situazione è diversa per le diverse arti. Per alcune il titolo precede la fruizione dell’opera e determina quindi l’interpretazione che di questa si dà (cinema, letteratura). Per altre l’esperienza del titolo segue l’esperienza estetica (musica, arti visive), così da permettere una fruizione meno guidata e un’interpretazione più libera che potrà essere in seguito rimodellata.

Nel ritornare alla statuetta nuragica il contributo dell’autore trova allora la giusta chiave di lettura proponendo una nuova forma, meno determinata e diretta, della corrispondenza fra titolo e processo interpretativo messo in moto. A determinare la

sopravvivenza e il successo del titolo stesso sono dei meccanismi complessi aventi a che fare con “la familiarità e il gradiente immaginifico ed evocativo”.

Anche il saggio di Roberto Mannu ha come nucleo fondamentale il linguaggio, e la capacità dei nomi e dei termini di significare ed esprimere le cose. Punto di partenza sono alcune opere di James Joyce, dal giovanile *Stephen Hero* (1904) all’ultimo capolavoro *Finnegans Wake* (1939). Lo scrittore di Dublino appare subire il fascino delle parole, capaci di creare cose e mondi, parole che consentono al linguaggio di uscire dalla mera denotazione, trattate con un rispetto e un’attenzione quasi sacra. E in tutta la sua opera, infatti, Joyce mostrerà, come nota giustamente Mannu, di comprendere che il linguaggio necessita di rinnovamenti continui, che le forme espressive sono una sorta di insieme di organismi vivi e in movimento. Solo così potrà essere recuperato quello che Merleau-Ponty definisce uso creatore del linguaggio, capace di liberare “il senso autentico della cosa”. Prendendo coscienza della caducità delle forme espressive, “vuoti gusci di conchiglie”, Joyce, sgretolando dalle fondamenta il linguaggio letterario contemporaneo porterà all’estremo la sua scrittura, saturandola di significati e espressività.

Da questa prospettiva appare assai interessante il riferimento di Mannu ad Adorno e al problema della forma. Come emerge da alcuni divertenti brani dell’*Ulysses* citati, Joyce utilizza forme linguistiche consuete e ormai usurate in modo iperbolico, arrivando, per colpire la tradizione, a farne una parodia, e mostrando, nota correttamente l’autore, proprio attraverso acute dissonanze l’effettivo legame fra forma e contenuto. Anche in questo caso elemento caratteristico appare il mutamento continuo delle forme, unico modo perché il linguaggio non si irrigidisca, non perda forza e vigore espressivo, unico modo per uscire dalla crisi, della letteratura e



più in generale dell'umanità, preconizzata tra gli altri da Paci. Tale crisi può essere risolta solo se lo scrittore ritorna al proprio sé, si riappropria di una soggettività che diviene tuttavia intersoggettività, riconoscimento di sé e assieme degli altri. Secondo la prospettiva di Paci fatta propria da Mannu, un ruolo prioritario in questo risveglio del soggetto viene assunto dal linguaggio, legato alla stessa corporeità dell'uomo. È il linguaggio corporeo di Joyce, che amplifica i significati delle parole e le dota della massima espressività. Dove conduce questo tentativo rischioso e difficile? Verso le origini stesse del linguaggio e verso *Finnegans Wake*, opera disorientante che appare un sogno, e che riporta all'ideale fenomenologico indicato da Paci: il risveglio, che tramuta i sogni in verità. Ma forse ancora di più, chiosa Mannu, ci riconduce allo stato primordiale, riproducendo l'infantile fascinazione per le parole e i suoni, in un "incessante processo di consunzione e rinnovamento delle forme espressive".

Il cinema di Straub e Huillet, argomento del saggio di Viviana Vacca, nel suo lavorare sulle immagini è legato in modo ineludibile a una serie di autori e scrittori che come Joyce si servono del linguaggio per rompere le regole del classicismo, cercando, attraverso un'innovazione (assai controllata), di superare luoghi comuni troppo battuti; da Kafka a Brecht appare palese il tentativo di sublimare la resistenza "alle ideologie dominanti, alle imposizioni sociali e a quelle politico-culturali". Anche in questo caso si tratta di un rapporto fra soggettività: la parola del soggetto messa in circolo acquista un senso intersoggettivo, si fa "espressione universale di senso", "spazio assoluto di un mondo oltre il mondo", secondo le definizioni pertinenti dell'autrice. In più, trattandosi di opere riadattate per il cinema, vi sono l'immagine, che facilita il superamento del sé per aprirsi all'altro, e lo sguardo, che come

ricordato attraverso Hans Belting è altro dall'immagine, anche se intimamente legato ad essa in quanto capace di produrla. L'immagine degli Straub è assieme espressione di razionalità e immaginazione. È, per dirla con Ejzenštejn, *obraz*, immagine concettuale e figura del pensiero, e *izobranje*, immagine figurativa e plastica (Cfr. EJZENŠTEJN, 1989, MONTANI, 1989, AUMONT, 1992). È un'immagine sinestetica, in cui si associano vedere e ascoltare, ragion per cui l'autrice parla di "Immagini con le orecchie", "un rovesciamento *dell'immagine sonora pura* - «disgiunta», frantumata dall'*immagine visiva*". In quello che viene definito cinema della sonoluminescenza, fenomeno fisico durante il quale l'energia sonora viene trasformata in luce, è l'immagine stessa che partecipa del fenomeno, assecondando tanto la luce quanto il suono. Anche in questo caso a contare è la forma, per un cinema che nel saggio viene definito formalista, dove a regnare è in realtà il contenuto. L'immagine si fa specchio della realtà, anche se il suo statuto è indefinito, incerto; è un'immagine che sceglie di ignorare i valori assoluti, il bene e il vero, per farsi immagine particolare.

Come per un altro grande cineasta-pensatore, Jean Luc Godard, che nelle sue *Histoire(s) du cinéma* parla di "uguaglianza e fratellanza di reale e finzione" (GODARD, 1988/1998), agli Straub sembra necessario documentare il reale, porsi fra finzione e documentario, per capire e creare immagini vive. Vacca sceglie la terminologia e la classificazione delle immagini deleuziana e si concentra in particolare sulle immagini-tempo. Il prodotto di queste ultime è l'immagine sonora, che, affondando nel sociale, si fa immagine politica, e quindi pensiero, sistema conoscitivo. Ma il vero problema sembra essere l'ingresso di tale immagine nei circuiti mediatici, dominati da quello che Benjamin definisce *choc comunitaristico*, sviluppatosi nelle grandi città europee di fine

Ottocento. Qui le informazioni hanno iniziato a trasmettersi proprio attraverso uno choc, capace di attrarre l'attenzione come mai altro prima. Così l'immagine-tempo deleuziana e la sua manifestazione, l'immagine sonora, sono ricostruite nella loro archeologia per giungere alla loro matrice nel tentativo di determinarne le possibilità. Sembra esistere una via di uscita al dominio dello choc e un argine ai suoi effetti mortiferi: è l'immagine della sonoluminescenza del cinema degli Straub, suono e luce che danno forza a una parola nuova.

Dall'immagine in movimento all'immagine statica. Il saggio di Mauro Murgia, che segue quello di Viviana Vacca, propone infatti un'analisi sulla fotografia come fenomeno complesso sia da un punto di vista tecnico sia da un punto di vista meramente estetico. Un fenomeno che va complicandosi nel tempo. Proprio in relazione a tale complessità, il saggio in questione incentra la sua attenzione sulla relazione tra dispositivo fotografico e autore. Un'analisi che non trascurando le fondamentali riflessioni lasciateci dal Walter Benjamin della *Piccola storia della fotografia* (1931), riflette sul tema dell'inconscio tecnologico e dell'inconscio ottico.

*Focus* del saggio sono alcuni scritti di Franco Vaccari risalenti alla fine degli anni Settanta e ai primi anni Novanta del Novecento. A partire dalla definizione vaccariana della fotografia come “segno strutturato dall'inconscio tecnologico del mezzo fotografico e pertanto ‘scrittura automatica’” (VACCARI, 1994: 25) l'analisi di Murgia entra subito nel cuore del discorso mettendo puntualmente in evidenza gli elementi benjaminiani penetrati nelle teorie del Vaccari. Allo stesso tempo, il contributo non manca di far luce sugli apporti mutuati da Jean Baudrillard e di Vilém Flusser, costanti punti di riferimento dell'artista modenese.

L'elemento che tuttavia meglio mette a fuoco il fulcro della teoria vaccariana è il fatto che, se da un lato l'inconscio

tecnologico, rispetto a quello personale e attivo dell'uomo, incarna lo stesso strumento fotografico e appare come rigido e bloccato, dall'altro è inevitabile notare che è nel mezzo stesso che risiede la sua grande produttività. Da una parte dunque viene negata l'artisticità della fotografia in assoluto, mentre dall'altra si rivendica lo statuto semantico dello strumento, per il quale l'immagine fotografica ha sempre un senso. Ecco dunque che essa nasce dall'atto di unificazione di due facce: un significante e un senso. Ma che cosa significa, in seno alla riflessione proposta, affermare che il Vaccari riconosce un senso all'immagine fotografica? Secondo l'analisi proposta da Murgia equivale a dire che "non è importante che il fotografo sappia vedere, perché la macchina fotografica vede per lui".

Alla luce di quest'affermazione comprendiamo meglio l'interesse dell'artista per il risultato fotomeccanico del reale presente nell'immagine fotografica. Tenendo conto di ciò il contributo del saggio ritorna però sul tema dell'eclissi dell'autore per creare subito un ponte con l'analisi dedicata allo svolgimento autonomo del processo di produzione delle immagini fotografiche. Un'autonomia che, nonostante l'oscuramento della figura dell'operatore, consente comunque un processo di natura artistico-compositiva.

Alla fotografia viene dedicato anche il saggio di Federica Pau. La prospettiva teorica aperta dall'autrice è però molto distante da quella tratteggiata dallo scritto che la precede: in *primis* perché il tema sviluppato si concentra sulle riflessioni elaborate da Gabriele Basilico in qualità di fotografo urbano, e in *secundis* perché, con la riflessione delineata nelle pagine dedicate al fotografo milanese si tenta di fare il punto sull'esperienza della città come momento fondamentale della genesi dei suoi scatti. Cogliendo lo stretto legame esistente tra la fotografia di Basilico e la sua riflessione sulla città, il contributo di Federica Pau si sofferma in primo luogo e a lungo

sulla produzione del fotografo a partire dagli anni Novanta, cominciando dunque dall'incarico svolto a Beirut nel 1991 e dopo la Mission Photographique del la DATAR degli anni Ottanta.

A definire il baricentro della riflessione proposta nel saggio è però la constatazione in base alla quale per Basilico l'atto stesso del fotografare viene preceduto da una presa di coscienza dello spazio, e tale presa di coscienza "è legata certamente allo sguardo, ma anche al camminare, al muoversi fisicamente, alla ricerca di un punto di ripresa" (BASILICO, 2007: 91). L'elemento sul quale insiste l'autrice è allora la corporeità dell'esperienza dei luoghi restituiti in immagine dal fotografo. Luoghi che in prima istanza vengono attraversati con tutto il corpo.

Viene qui delineandosi la figura di un Basilico-fotografo metaforicamente rappresentato come un raddomante: come il primo va alla ricerca di un punto di ripresa che gli consenta di leggere la città facendone esperienza, il secondo si muove alla scoperta di una sorgente che è in grado di leggere "il «sistema delle sorgenti» in generale" (IBIDEM).

Al centro delle produzioni di Basilico si pone dunque la corporeità dell'esperire urbano, che l'autrice esplora da diversi punti di vista, fino a toccare il tema delle atmosfere, a cui lo stesso Basilico di *Architettura, città, visioni. Riflessioni sulla fotografia* accenna. Il tutto non nega però il ruolo prioritario dello sguardo. Come sottolinea Federica Pau, infatti, "è [...] vero che pur riconoscendo al sentire corporeo un ruolo fondamentale nell'esperienza urbana, è propriamente attraverso la centralità conferita all'esercizio dello sguardo che il fotografo può documentare il racconto urbano". Proprio allo sguardo, che viene caratterizzandosi come una forma di conoscenza, l'autrice dedica tutta la seconda parte del suo scritto. Quest'ultimo, non trascurando di porre in evidenza le

influenze della riflessione di Aldo Rossi, introduce alla contemplazione come esercizio di uno sguardo lento, insistente, operato da un occhio meditativo in tempi dilatati. Da qui anche le riflessioni dedicate da Basilico alla città come corpo, alla cosiddetta tecnica dell'agopuntura ad essa strettamente connessa e al ruolo della memoria nell'esercizio della fotografia.

Dall'immagine statica all'immagine dinamica. Il cinema di Wong kar wai diviene infatti l'oggetto dell'analisi esposta da Roberto Lai all'interno del suo saggio, che fa perno sul film *In the mood for love*, l'opera del 2000 in cui il regista di Shanghai racconta una storia d'amore mai consumata né dichiarata, ove ciò che resta del sentimento amoroso che anima i due protagonisti consiste nella sua potenzialità inespressa, come emozione trattenuta che si fa mancanza.

Ciò che tuttavia si palesa con chiarezza nelle pagine dedicate a *In the mood for love* è il fatto che il film rappresenta il compendio perfetto della produzione cinematografica di Wong, che muovendosi fra canoni rappresentativi orientali e occidentali, giunge, come evidenzia la prospettiva aperta all'interno del saggio, a una sintesi di elementi solo apparentemente inconciliabili. Così, nell'analisi proposta da Roberto Lai, viene dapprima esplorato puntualmente il genere del *wenyi pian*, cui è intimamente legata l'etica confuciana, non trascurando peraltro di sottolinearne il ruolo fondante conferitogli dal regista di Shanghai.

Proprio per il tramite del *wenyi*, infatti, è possibile fornire una lettura delle scelte fatte dai personaggi del film in questione. E tuttavia, all'interno del saggio non si trascurano nemmeno quei dettagli che, legati alla cultura cinese, permettono subito allo spettatore di immergersi in un'atmosfera orientale. Lo vediamo, esempio tra gli esempi, nei riferimenti alla bellezza della protagonista, che passa anche attraverso gli abiti

tradizionali da lei indossati.

Ma non è tutto, perché l'autore del saggio, con riferimenti puntuali al cinema di Scorsese e di Antonioni, non manca di porre in evidenza anche quanto Occidente c'è all'interno di *In the mood for love*, opera che nelle pagine di Lai non viene analizzata solo da un punto di vista contenutistico, ma anche da un punto di vista formale.

Come infatti opportunamente precisato, il film apre all'etica confuciana trovando il suo centro focale in quella teoria del sacrificio che funge da suo sostrato ideale. Proprio a questa teoria e alle sue origini, rintracciabili nel pensiero filosofico ottocentesco, l'autore del saggio in questione dedica le sue pagine più appassionate. Da Marcel Mauss a Derrida a Bataille si passa per Kierkegaard, di cui Lai si serve come spunto per condurre un'analisi che coglie il legame morale tra sacrificio e segreto, in tutto e per tutto in sintonia con il sentimento amoroso nascosto dai due protagonisti del film di Wong. Sono infatti le stesse scelte etiche dei protagonisti a condizionare la forma esteriore e la stessa estetica del film, scandagliato puntualmente anche nelle sue fondamenta teoriche.

Il risultato è, come fa notare l'autore fin dalle prime pagine del suo saggio, un film “dominato da un'atmosfera malinconica e oppressiva, con un linguaggio cinematografico asciutto e semplice e per questo assai pregnante”.

Un tema, quello della malinconia, che introduce allo studio che chiude la raccolta, scritto da Roberto Zanata e intitolato *La disperazione del melanconico: una proposta gnoseologica*. Una riflessione che, attraverso l'opera *Stanze*, scritta da Agamben nel 1977, “vuole mettere in luce il tentativo [...] di rintracciare nel topos malinconico un precipuo modello di conoscenza”. Modello che deriva i suoi requisiti essenziali, sottolinea Zanata, da una specifica funzione attribuita alla critica quale ambito della speculazione filosofica di cui Walter

Benjamin è diretto ispiratore. Proprio a tale funzione della critica l'autore del saggio dedica le sue prime pagine con riferimento allo iato apertosi, in seno alla tradizione culturale occidentale, fra parola poetica e parola pensante. Un'analisi che, non trascurando di tenere la propria attenzione sul distinguo benjaminiano di verità e conoscenza e sulle riflessioni di Agamben al riguardo, si dirige verso l'elaborazione agambeniana di un proprio modello conoscitivo, che tra i suoi personaggi concettuali fa riferimento proprio alla figura del disperato malinconico che dà il titolo al saggio contenuto nella presente raccolta.

Facendo ora perno sul concetto di malinconia, esaminato in maniera dettagliata per il tramite della riflessione di Agamben, Zanata dà quindi inizio ad un itinerario che dai Padri della Chiesa arriva fino a Freud.

A partire dal concetto di *acedia*, rappresentata con le sembianze di un demone meridiano e i cui effetti sono stati considerati letali in quanto capace di insinuare nell'anima il senso di morte, dai Padri della Chiesa fino a Tommaso d'Aquino Agamben pone in evidenza il legame tra questa e il desiderio, "fondamento di quel particolare tipo di perversione che contraddistingue la reazione accidiosa".

Raggiungendo vere e proprie profondità di ragionamento, l'autore dello studio che chiude la raccolta *Trame di estetica* prosegue la sua riflessione con l'analisi della figura del malinconico per come viene elaborata dalla Scuola medica di Salerno, capeggiata da Costantino Africano, fino a far riferimento al neoplatonico Marsilio Ficino.

Proprio nel ficiniano *De amore* la correlazione tra Eros e malinconia, che da Aristotele aveva penetrato le dottrine mediche medioevali, emerge con particolare vigore: "il processo dell'innamoramento - precisa Zanata - è ivi descritto nei termini di un meccanismo che scardina e sovverte



l'equilibrio umorale, e, per opposta reazione, l'irrefrenabile vocazione contemplativa diventa quindi il motore che inevitabilmente conduce il malinconico alla passione amorosa”.

Ma vi è di più, perché malinconia e *acedia*, con le reciproche costellazioni a cui esse rimandano, nell'orizzonte interpretativo agambeniano si riferiscono entrambe a una ben precisa attività creativo-contemplativa in grado di aprire la possibilità a un nuovo modello di conoscenza. Modello che vede proprio nella figura del disperato malinconico il suo personaggio concettuale.

Per delineare la proposta gnoseologica agambeniana Zanata fa riferimento, tra le altre opere del Novecento, al freudiano *Lutto e melanconia*, che Freud, cimentandosi con la patologia malinconica, interpreta in relazione a un confronto serrato con l'esperienza del lutto. È allora la riabilitazione della fantasia e dell'immaginazione al rango di facoltà conoscitive a far sì che all'interno del saggio, e per il tramite della riflessione agambeniana, si rintracci nella figura disperata del malinconico un particolare modello di conoscenza.

*Roberto Lai*

*Federica Pau*

## ***Quarta di copertina***

*Trame di estetica* raccoglie sette contributi tutti riconducibili a tematiche estetologiche. Assimilando la disciplina all'immagine di un gomito, ove alcuni fili si intrecciano mentre altri non si incontreranno mai, fin dall'introduzione il libro palesa la volontà dei due curatori di mostrare come l'ambito dell'estetica delinei un mondo di una vitalità straripante. È proprio questa vitalità a risultare seminale, oggettivandosi nelle diverse tematiche affrontate all'interno di ciascuno dei saggi presentati. La raccolta incarna dunque differenti declinazioni tematiche rese possibili proprio dall'estetica, muovendosi dal legame tra titoli e nomi (L. Vargiu), che apre la raccolta, all'uso del linguaggio nelle opere di James Joyce (R. Mannu), dalla fotografia di Basilico (F. Pau) alle riflessioni del Vaccari sull'inconscio tecnologico (M. Murgia), dal cinema degli Straub (V. Vacca) alle atmosfere del ***Wong Kar Wai*** di *In the mood for love* (R. Lai) fino a toccare il tema della malinconia nell'orizzonte interpretativo agambeniano (R. Zanata)

### ***Roberto Lai***

Roberto Lai è nato a Quartu S. Elena, una cittadina vicino a Cagliari, nel dicembre del 1973. Ha studiato in un liceo classico, si è poi laureato in filosofia con una tesi in Estetica intitolata *Wong Kar Wai. L'alchimista del tempo fra classicismo e postmoderno*, seguita da un dottorato in Estetica e Teoria delle Arti all'Università di Palermo. Il titolo della tesi di dottorato è *Il colore nel cinema di Jean Luc Godard*. Ha vinto il Premio Nuova Estetica con un saggio intitolato *Histoire(s) du Cinéma, o dell'avvenire del cinema*, che è stato

pubblicato in un volume dell'*Aestetica Praeprint* per il “Centro Internazionale Studi di Estetica” insieme agli altri saggi vincitori. Ha scritto vari saggi, con argomenti che spaziano dal colore nel cinema muto al cinema di Hong Kong. Attualmente è assegnista in filosofia teoretica all’università di Cagliari con un progetto sul cinema cinese.

### ***Federica Pau***

Federica Pau (1979) è dottore di ricerca in Estetica e Teoria delle arti, cultore della materia in Estetica per la Facoltà di Studi Umanistici dell’Università degli Studi di Cagliari e docente del Laboratorio di Estetica dell’Architettura per la Facoltà di Ingegneria e Architettura del medesimo ateneo. Per i tipi di Aracne ha pubblicato la monografia *Idea architettonica e figura della città*, sull’estetica urbana di Rosario Assunto. Al filosofo siciliano ha dedicato anche diverse relazioni in occasione di convegni internazionali, saggi e articoli in raccolta e rivista. Nel 2010 è stata vincitrice di una borsa di studio biennale per "Giovani Ricercatori" bandita dalla Regione Autonoma della Sardegna e dal Fondo Sociale Europeo dedicandosi alle riflessioni di Colin Rowe sulla città e l’architettura, un progetto di ricerca che ha prodotto diversi lavori in collane e riviste accademiche di settore.