

ELIO FRANZINI

LE VIE DELLA *POIESIS*

ABSTRACT: The essay proposes an itinerary into the political root of beauty. From Plato, the idea of beauty is not only metaphysical, but also aesthetic and always manifests its political root. The article considers the beauty's public space in Vitruvius and Alberti, passing through three models of the city, namely Humanistic, Baconian and Baudlerian. Hence, the idea of beauty is a constant variation on the theme and a general noun of a project path. Beauty manifests its qualitative dialectic, without synthesis, in which its dialogicity can be saved as long as Modernity does not lose its memory and tradition. Following some Valéry's remarks, the article exhorts to find the idea of classicality in Modernity: remembering the platonic idea of *kosmos*, it means to make beauty not only abstractly philosophical, but also political.

KEYWORDS: Beauty, Politics, Public Space, *Poiesis*, Modernity, Dialogue.

La bellezza, sostiene Paul Valéry, non può essere considerata una “nozione pura,” anche se tale nozione è stata essenziale nel divenire della spiritualità occidentale e ha segnato una metafisica che è alla base del pensiero filosofico. Platone, volendo sintetizzare, e con tutti i rischi della sintesi, opera proprio ciò che, a parere di Valéry (1985, 182), non andrebbe fatto, cioè separa il Bello dalle cose belle. Questa “formula,” come la Scuola d'Atene di Raffaello, con Platone che volge il dito verso l'alto e Aristotele che lo pone verso il basso, segno della dualità che corre attraverso la metafisica (come studio della trascendenza da un lato e come fondamento sensibile dall'altro), vale anche per il bello “estetico”: può essere nei cieli, come “idea” non sensibile, ma può anche essere idea “estetica,” che si frantuma nelle cose. Al tempo stesso, nulla vieta di cercare, ed eventualmente trovare, l'universale nel particolare, operando una sintesi felice.

Queste due posizioni, tuttavia, non sono figlie della modernità, bensì fanno parte della storia del concetto e del suo rapporto con l'arte e con la società. Si pensi, ancora una volta, a Platone. Il bello ideale è un “modello” per la varietà delle cose belle che si disperdono nell'empirico, che ne sono dunque una persistente e imperfetta traccia. Le verità di fatto non potranno mai raggiungere la perfezione assoluta della verità assoluta, ma ne saranno soltanto il perenne “ricordo.” Alcuni passi del *Simposio* sono chiarissimi e quasi offrono un “modello conoscitivo” che, anche in relazione alla bellezza, si può trovare dominante sino all'età rinascimentale: bisogna cominciare da “bellezze particolari” e salire sempre di più, come su una serie di gradini, verso il “bello in sé,” che è un modo per “nominare” la Verità assoluta. Questo discorso, che pure domina la classicità, non chiude tuttavia la bellezza nei cieli della metafisica: e se ciò non accade è

proprio perché la sua “idealità” diventa politica. Da qui in avanti il confronto con le “cose” è perenne e segna l’intera storia della bellezza, che si definisce solo entrando nello spazio della “polis,” incarnandosi in “oggetti,” dagli edifici alle statue, destinate a occupare spazi pubblici e sociali.

Si pensi, per esempio, a quel che scrive nel primo secolo a.C., in età augustea, l’architetto Vitruvio nel suo trattato *De architectura*, opera che non ebbe grande risonanza alla sua epoca, ma che fu essenziale per l’età rinascimentale, e in primo luogo per Leon Battista Alberti. Vi è qui una vera e propria visione “politica” dello spazio pubblico, che si presenta attraverso istituzionalizzati caratteri estetici. Vi deve così essere, nel bello, un principio “superiore,” che è quello della *simmetria*, che consiste nell’accordo armonico tra loro delle parti dell’opera e nella loro corrispondenza con la configurazione complessiva. Vi è inoltre nella costruzione di un oggetto bello l’esigenza di *ordine*, che deriva da una corretta disposizione delle parti, che si traduce in euitmia, simmetria, convenienza e distribuzione. Il fine è la *venustas*, cioè la bellezza, che sarà evidente nel momento in cui l’opera avrà un aspetto piacevole ed elegante e le proporzioni tra i suoi elementi seguiranno i corretti rapporti modulari (Vitruvio 1997, I, §§ 2-3). Questo legame oggettivo tra bellezza e proporzione, che origina risultati armonici, euitmici e simmetrici, va dunque alla ricerca di un principio ideale, ma al tempo stesso concreto, che rimane uguale a sé stesso pur nella varietà delle costruzioni. La bellezza che così si raggiunge non è legata alla singolarità dell’opera, che è tale se, e solo se, i suoi criteri di costruzione rispondono a principi oggettivi e sincronici, capaci però, al tempo stesso, di emozionare, di generare trasporto sentimentale e di riflettere, nello spazio, l’esigenza di un ordine sociale. Per cui la bellezza, nella sua oggettività sia ideale sia empirica, costruisce un disegno comunicativo generato dal modello della tradizione retorica posta all’interno di quella stessa funzione “oratoria” da cui è nata la politica (che sorge appunto in uno spazio pubblico).

Non si può certo seguire, in tutta la sua varietà e polisemanticità, artistica e filosofica, la storia della bellezza. È tuttavia evidente che, sin dalle sue origini, è un concetto che non può non confrontarsi con gli spazi pubblici, sociali e politici. Nel momento in cui perde il suo alone metafisico e, di conseguenza, l’idealità delle origini, e la sua aura metafisica, non abbandona tuttavia la sua adesione alla realtà sociale, alla vita delle “città,” a quelle funzioni che la rendono un patrimonio pubblico. Per cui, dal momento che, come osserva Baudelaire nel *Salon del 1846*, “ogni secolo e ogni popolo ha avuto la propria bellezza, noi dobbiamo avere per forza la nostra. E ciò è nell’ordine delle cose” (Baudelaire 2004, 120). L’ordine delle cose impone la specificità della bellezza, che trova qui, in forme nuove, la sua “essenza,” quella sua radice politica, quasi precategoryale, che sempre si è incontrata nella sua storia, rendendola il “simbolo” del rapporto estetico con il mondo e la storia stessa. La bellezza “moderna” non è una bellezza assoluta ed eterna, che non esiste, che forse non è mai esistita, bensì qualcosa che ha in sé elementi eterni ed elementi transitori. Bisogna aprire gli occhi sull’eroismo della vita moderna e della sua bellezza, guardando “lo spettacolo della vita elegante e delle innumeri esistenze vaganti che si aggirano negli

ipogei di una grande città, - criminali e puttane mantenute” (Baudelaire 2004, 122). Parigi, capitale del XIX secolo, inaugura una bellezza, che ha in sé, nella sua contingenza, quella eternità simbolica che sempre è stata la sua essenza.

La genesi del bello dimostra così, al suo tramonto contemporaneo, quel che era già alle sue origini: non vi è una storia unica, né un'unica conclusione, bensì una variata fenomenologia di un nome che è “simbolo,” unificazione aperta di concetti diversi, di differenti modi di concepire la *polis*. Il bello è stato, ed è, un modo per determinare il senso di una forma che non si chiude in sé stessa, ma sempre si pone come “struttura di rinvio,” alla ricerca di una relazione organica tra visibile e invisibile, tra pubblico e privato. In grado, in primo luogo, di favorire la comunicazione tra i soggetti, l'articolazione di giudizi capaci di connettere sul piano sociale lo spirituale e il corporeo, le tematiche produttive del genio e i fenomeni ricettivi del gusto. Il bello, nella sua varietà, è stato la manifestazione della ricerca di un senso assiologico della cultura e della natura, dell'arte e dei processi con cui esse vengono conosciute: ha indicato che quel che si è chiamato estetica non si disperde in forme contingenti ma, anche loro tramite, è ricerca di un fondamento che non annulla i suoi oggetti nella varietà e nella contingenza, ma coglie in essi un processo intersoggettivo di donazione di senso. Processo che è aporetico, e che vede nella modernità solo l'autocoscienza di un elemento da sempre essenziale del concetto di bello: non astratta chiusura di un cerchio – in un essere o in un giudizio – ma consapevolezza che le forme belle non sono giochi casuali, bensì attestazioni di un senso precategoriale che ne attualizza le condizioni di possibilità.

Il bello, per usare un'espressione di Pavel Florenskij, nella *Prospettiva rovesciata*, negli anni Venti del Novecento, esige una *policentricità della rappresentazione*: “il disegno è costruito come se l'occhio guardasse le varie parti di questo cambiando di posto” (Florenskij 1990, 82). La bellezza non è il luogo dell'inganno, ma, anche quando usa il “trucco,” “è, o per lo meno vuole essere, innanzi tutto, *verità* della vita, che non sostituisce la vita, ma si limita ad indicarla simbolicamente nella sua più profonda realtà” (Florenskij 1990, 82). Riproduce “nello spirito l'immagine di nuovo prolungata nel tempo di una rappresentazione che scintilla e pulsa, ma ora più intensa e più compatta dell'immagine derivante dalla cosa stessa, poiché qui i momenti più splendidi, osservati asincronicamente, sono dati allo stato puro, già concentrati, e non richiedono un dispendio di sforzi psichici per fonderli senza scorie” (Florenskij 1990, 132).

Qui, come scrive Klee, l'oggetto “si dilata al di là del proprio fenomeno, dal momento che noi conosciamo il suo interno e sappiamo che la cosa è più di ciò che la sua apparenza dà a vedere” (Klee 1980, 66). Si accede a quella che nei primi anni del Novecento, il pittore Franz Marc definiva “seconda vista,” che è la vista con cui, sempre di nuovo, si può scorgere il bello: non come idea lontana, ma in quanto modo per meglio osservare, descrivere, riprodurre la qualità degli eventi del mondo, la *polis* che abitiamo.

È forse per questi motivi, per questa intrinseca politicità, che poco prima della morte, in una intervista postuma, Herbert Marcuse lancia un messaggio quasi disperato alle nuove generazioni: “è l'eredità che lascio alla soglia degli anni terribili che si annunciano.

I giovani devono capire che bisogna recuperare al più presto i valori estetici. Non si devono rifiutare, in nome della violenza astratta e feroce, l'amore e la visione poetica, lirica del mondo, qualificando l'arte, la cultura, lo spirito come cose reazionarie. È una vera e propria aberrazione. Se si è arrivati a questo punto è perché da un secolo ci si è dimenticati della dimensione estetica, la sola che possa assicurare la rivoluzione del XX secolo, la sola che sia in grado di galvanizzare un mondo avido di pensare, amare, contemplare.”¹

Questa prospettiva marcusiana può essere variamente interpretata: riscoperta di una più ricca pluridimensionalità dell'uomo, rifiuto della ripetizione, irruzione del bello come preannuncio di un orizzonte radicalmente “altro” e diverso da quello dell'economia e della sociologia, presenza di un più profondo senso tragico della vita, ritrovato legame con Horkheimer (con la tarda esaltazione del Totalmente Altro), e Adorno (la concezione del bello come preludio di felicità). Al di là, tuttavia, delle interpretazioni possibili si manifesta qui un'esigenza storica, quasi metafisica, che sembra far risuonare alcune parole di Ionesco: “attendo che la bellezza venga ad illuminare un giorno i muri sordidi della mia quotidiana prigione” (citato in Toschi 1970, 83).

Le celebri parole di Dostoevskij, sin troppo usate e abusate, in cui notoriamente si afferma che la “bellezza salverà il mondo” (Dostoevskij 2018, III, § 5) non sono il facile e banale slogan di un esteta, bensì richiamano l'antico legame tra senso metafisico ed esigenza politica. Si potrebbero peraltro portare molti altri esempi, che forse ricondurrebbero tutti quanti su un nodo teorico centrale, cioè su come, nell'epoca della perdita di quella che Benjamin chiamava l'aura che circondava arte e bellezza, sia sempre più difficile evitare i pericoli speculari della estetizzazione della politica e della politicizzazione dell'arte.

Tuttavia in un'epoca di trasformazione sempre più veloce – del moderno e delle città – è difficile fare “teoria” e creare formule riassuntive. Quel che lo spazio politico insegna alla bellezza è piuttosto che, da sempre, tale concetto implica ibridazioni, contaminazioni di saperi e di luoghi, esperienze di intensificazione sensoriale, o di suo mutamento e annullamento. Il carattere essenziale della bellezza e dei suoi spazi è la *variazione*, continua, costante, aporetica, ed è questa situazione *esperienziale* che impone uno sguardo su come i nostri spazi si sono disegnati e conformati.

Pensiamo così a tre spazi di città sui quali si è articolata, temporalmente e culturalmente, la nostra tradizione. La prima è il noto dipinto della città ideale conservato a Urbino, di autore incerto, ma sempre illustre, la seconda l'idea di una città utopica, come per esempio la Nuova Atlantide ideata da Bacon, e la terza una città che potrebbe essere quella di Baudelaire o di Benjamin.

Siamo di fronte, nel primo caso, a una città costruita “a misura d'uomo,” ma del tutto disabitata, i cui confini sembrerebbero quelli di una sorta di utopia platonica: la città

¹ L'intervista di Marcuse può essere letta sul quotidiano “Repubblica” del 5 e del 6 agosto 1969. In essa Marcuse riprende e amplia quanto peraltro già delineato nella sua fondamentale *Dimensione estetica*.

eterna di un uomo classico, di un ideale umanistico. Questo spazio può costituire la premessa dell'intero discorso: non solo viene considerato quasi il "manifesto" di una rappresentazione spaziale tipicamente "moderna," cioè quella connessa alla prospettiva, ma può essere anche considerata come un'allegoria della rappresentazione stessa così come la modernità, sino a giungere a Kant e qui teorizzandone pienamente il senso, l'ha determinata. Infatti la città ideale, chiunque l'abbia dipinta, all'interno di un contesto non lontano da Alberti e da Piero della Francesca, è quasi con certezza una "scena": la scena di una nuova commedia, destinata a uno spettatore che apre una finestra su un mondo costruito dall'uomo, dove l'uomo stesso è protagonista assoluto e si pone – invisibile – dalla parte di chi costruisce.

Questo ideale antropocentrico è immaginario, ma l'immaginazione è "regolata," finalizzata cioè a plasmare uno spazio in cui si possa rappresentare il mondo, come se fosse uno spettacolo che deve aprirsi di fronte ai nostri occhi. Uno spazio espressivo, in cui però vive la razionalità delle linee geometriche, in cui l'illusione deve rispondere a regole di un gioco ben strutturato. Questo spazio potrebbe essere messo in crisi, o sviluppare i suoi significati intrinseci, da una diversa forma di utopia, dove, spirito della modernità che avanza, all'istanza di misura classica si aggiunge la dimensione tecnologica, per non dire tecnocratica, pur non perdendo, sin nel nome, il modello platonico della città ideale. Si tratta della città presentata da Bacone nella sua *Nuova Atlantide*, anch'essa risultato di un lavoro dell'immaginazione. Alla dimensione di "visione" si aggiunge tuttavia quella "fabbrile," peraltro implicita anche nella visione prospettica della scena albertiana e già delineata da Leonardo: lo spazio non deve limitarsi a essere costruito nell'immobilità reciproca dell'immagine e dell'occhio dello spettatore – come vuole l'ideologia prospettica – bensì deve venire *interpretato*. Questa interpretazione implica una sua manipolazione tecnica, attraverso la quale si generano quegli strumenti capaci di costruire nuovi "mondi possibili."

La terza immagine è quella di una città contraddittoria, dove sembra essersi perso il centro. Una città fortemente antropizzata, che vive della varietà dei tipi umani che la abitano, e dove certo poeticamente non abita l'uomo. Qui i livelli di ibridazione sono più evidenti, e proprio per questo è facile per tale città divenire "simbolo" di sé stessa, dunque della modernità che l'ha costruita.

Ci si può chiedere che cosa sia accaduto tra questi tre livelli di rappresentazione estetica e politica dello spazio. Cercando di rispondere, risulta evidente che queste tre immagini di città, di rappresentazione e interpretazione dello spazio, non sono da leggere in modo contrapposto dal momento che hanno tra loro un'evidente continuità. La loro lettura disegna il senso profondo, o almeno un senso profondo, della nostra modernità e dei suoi modi "immaginari" di interpretare e abitare lo spazio politico della bellezza. È un insieme di forze che formano l'aporeticità dell'oggi: ma un'aporeticità che va affrontata come tale, consapevoli degli equilibri incerti che genera.

In questa aporia si è frantumata un'idea unitaria di bellezza o meglio si è scoperto che, a partire dal Rinascimento, e con il predominio stesso, nelle tecniche raffigurative e

scenografiche, della prospettiva, essa si innesta su processi di costante “variazione sul tema.” In questo paradossale percorso storico, che si estende nell’arco temporale rappresentato dalle tre “figure” cui ci si è richiamati, esistono senza dubbio, come dimostra la città abitata da Baudelaire, tracce di quella dissoluzione della storia attraverso le quali l’uomo può vedere, ricordando Benjamin, che la storia è oggetto di una costruzione il cui luogo non è il tempo omogeneo e vuoto, ma quello pieno di “attualità.” Al di là del messianesimo benjaminiano, l’uomo rinascimentale è il primo uomo moderno che, nei frammenti delle sue conoscenze, superato il sogno di un’unità astratta del sapere, ne accetta la dialogicità storica e “rimane signore delle sue forze: uomo abbastanza per far saltare il *continuum* della storia” (Benjamin 1962, 84-85). L’uomo moderno è tale, dopo l’illuminismo, perché non accetta più primati di un sapere su un altro, per non ricadere in un assolutismo ontologico che nega la pluralità antropologica del dialogo. La città di Baudelaire è figlia di quella rinascimentale se intendiamo con modernità il tempo illuministico dell’autocoscienza delle aporie della storia, fra continuità e istante, tra finalità e frammentazione caotica dei fatti.

L’epoca del provvisorio, come Löwith chiama la nostra modernità, quella rappresentata dalle città di Baudelaire e di Benjamin, dalle nostre città popolate di differenze, multicentriche e multietniche, nasce con la città ideale, con Leon Battista Alberti, con Leonardo, con Bacone, con la scoperta della relazione sapere-fare, con l’oscillare dell’uomo fra ordine e caos in una stabilità sempre minacciata, ma all’interno della quale si rinnova, con spirito faustiano, figlio di un’idea forte di “ragione,” il fare della natura e quello dell’uomo. Un Faust, vero eroe della modernità, che, pur prendendo a modello il principio goetheano della metamorfosi e proprio perché lo prende a modello, si è trasformato nel Faust di Valéry, che è appunto la metamorfosi di quello di Goethe: un Faust che rifiuta di compiere i riti del passato, che ha scoperto il senso genetico della storia e che, dunque, non può più trovare il rinascimentale “gusto dell’Universo,” avendo scoperto in sé il demone della negazione, la convivenza baudelairiana tra eterno e contingente. “Non c’è in me – scrive nel *Mon Faust* – alcuna ansia di nessun’altra avventura, /in me che ho saputo vincere l’angelo e tradire il demone. / Ne so troppo per amare, troppo ne so per odiare/ e non ne posso più di essere una creatura” (Valéry 1994, 286).

Faust è ora l’immagine di quel che forse può essere la funzione politica della bellezza oggi, che è quella di accettare la polivalenza e la pluralità: è qualcosa infinitamente moltiplicato il cui destino, e il cui tormento, è quello di ricominciare senza mai esaurire né la durata né il possibile. In questo modo sintetizza in sé un percorso che raccoglie le aporie della modernità, alla ricerca di una loro misura, di uno “spirito delle leggi” che le interpreti. Scopre il filo rosso di una modernità come possibilità di dialogo, dialogo tra il sapere e il potere, tra il medesimo e l’altro, tra il progetto e la sua crisi, tra concezioni dello spazio comuni e pur distanti: il suo tempo non assorbe in sé, nella staticità metafisica o in un circolo che ritorna su se stesso in un sogno paganeggiante, gli elementi in dialogo, bensì pone in movimento l’istante, mostra la possibilità costruttiva del molteplice, il

desiderio di unità che è in esso, la stabilità e l'arbitrio di una forma posta in essere da un movimento aporetico. Ha in sé quel che Hegel chiamava "lo spirito di passaggio" che segna la morte del classico, senza che, tuttavia, questo "spirito" ammetta davvero di dimenticare, con "ostilità e inconciliabilità," quei principi che il classico ha instaurato.

Se esiste quindi una dialettica politica della bellezza è questa che va inseguita, una dialettica qualitativa, cioè senza sintesi, una dialettica polifonica, per dirla con Bachtin, dove nessun principio prevarica sugli altri. Tuttavia, perché la dialogicità non si trasformi in confusione e in negazione decostruttiva della genesi di un senso, ed essa in postmoderno, e la città in incubo citazionistico, vanno recuperati, come già indicava Habermas, punti fermi nella propria stessa tradizione, nella propria storia dal Rinascimento a oggi, dal momento che la bruciante crisi di identità sembra presentarsi come la perdita di una coscienza acquisita attraverso secoli e secoli: paradossalmente Lyotard insegna che la modernità è in crisi perché sta perdendo la sua *memoria e la sua tradizione*, e la sta perdendo in quanto l'epoca moderna è caratterizzata dalla "libera coesistenza in tutti gli spiriti colti delle idee più dissimili, dei principi di vita e di conoscenza più opposti" (Valéry 1957, 1080). La crisi, come lucidamente scrive Valéry, è una crisi della *modernità*, in cui le differenze si sono così parcellizzate e miniaturizzate da non essere più in grado di trovare un minimo comun denominatore, e da non reperire più, al tempo stesso, le matrici in cui riposano e sono produttive tutte quante le differenze. *L'attività illimitata* del moderno è semplicemente *ripetizione*, che conduce l'uomo lontano da sé stesso, verso una città animale, "un perfetto e definitivo formicaio."

La terapia proposta da Valéry induce a recuperare nel moderno quella idea di *classicità* che lo nutre, quel principio di *Qualità*, che certa modernità ha troppo spesso voluto sostituire con l'idea di *quantità*, quando la mera grandezza materiale, gli elementi di statistica, i numeri, il sociologismo astratto, il fisiologismo sistematico tendono a eliminare le differenze, che sono essenzialmente differenze qualitative, quelle differenze su cui invece si fonda lo Spirito, che poi altro non è se non la capacità di organizzare, e interpretare in direzione costruttiva, nel senso della tradizione, le differenze stesse, i diversi modi di interpretare i nostri spazi circostanti. In conclusione, per comprendere il senso pubblico della bellezza, la modernità deve recuperare quell'azione "sottile e potente" cui dobbiamo, a parere di Valéry, "la parte migliore della nostra intelligenza, la sottigliezza, la solidità del nostro sapere" (Valéry 1957). Cui dobbiamo una serie di numerose *virtù*, come la nettezza, la purezza, la distinzione delle nostre arti e della nostra letteratura. Quel *metodo* che ha reso l'uomo moderno non una realtà cristallizzata, bensì un *sistema di riferimenti* capace di costruire un'armonia fra le differenze, in primo luogo fra le differenti facoltà che vivono all'interno dello spirito stesso, cioè fra sensibilità e intelletto, tra ragione e retorica. La modernità deve trovare in sé la propria "classicità," senza che tale recupero sia considerato una sorta di sforzo bellico, un destino epocale o una sfida sociologica. Piuttosto, la città moderna può insegnare uno sguardo sullo spazio che lo ritenga appunto un "sistema di riferimenti," che possa essere considerato "a distanza," quasi oggettivato dagli sforzi spirituali di chi osserva e, al tempo stesso, vissuto,

in modo che i luoghi siano descrizione di alcuni paradigmi alla ricerca dei valori concettuali della spazialità.

Ci si potrebbe allora avviare a una conclusione che riporti all'inizio, cioè a Platone. In un passo del *Gorgia*, 508a, che Vernant ricorda più volte nei suoi scritti, in cui si rimprovera Callicle perché non tiene conto che il cielo e la terra, gli dèi e gli uomini sono legati tra loro in una comunità fatta di amicizia e moderazione. Callicle non ne tiene conto perché dimentica l'uguaglianza geometrica, ovvero un'idea di *kosmos* – forse l'unica a cui, nella sua polivalenza, si possa ricondurre l'idea di bellezza senza perdersi nella sua mutevolezza, e fallibilità, storica.

Si tratta così di recuperare proprio una concezione politica dello spazio, sul modello offerto dal *Gorgia*: l'organizzazione dello spazio urbano è soltanto un aspetto di uno sforzo più generale per interpretare, ordinare e razionalizzare il mondo umano. L'organizzazione del cosmo sociale è determinante per la bellezza dello spazio politico.

Che cosa sia oggi tale "kosmos" è difficile da dire, da definire, forse anche solo da pensare: il che però deve rendere la bellezza uno spazio davvero "civile," e non un ideale astratto o soggettivo. Valéry, come già si è accennato, ironizza sulla volontà filosofica di definire la bellezza, separando il bello dalle cose belle, separandolo dagli spazi in cui appare, dalle "città" in cui vive. Valéry vuole separare la bellezza dalla retorica che la invade, escludendola dal nostro spazio politico. Quando, invece, se guardiamo la storia della bellezza dall'antichità agli albori della modernità, vediamo una strada da recuperare, quella proprio di rendere la bellezza "politica" e non solo astrattamente filosofica.

Ma ciò significa anche comprendere che la bellezza "parte dal basso," conosce il brutto e la deformazione, e non è soltanto immagine splendente, estetica e autoreferenziale. Non è soltanto il piacere delle forme, bensì una "grazia," un'*offerta*, cioè un segno di disponibilità nei confronti del mondo, consapevole del travaglio e della potenziale tragicità del finito che la attraversano con i loro dissidi, con scale di valori tra loro in dialogo. È quindi la struttura ideale, il nome generale di un percorso progettuale che trova i suoi specifici riempimenti nel divenire complesso di forme culturali, religiose, simboliche.

BIBLIOGRAFIA

- BAUDELAIRE, C. 2004. "Salon del 1846." In *Scritti sull'arte*, Torino: Einaudi.
- BENJAMIN, 1962. *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi. Torino: Einaudi.
- DOSTOEVSKIJ, F. 2018. *L'idiota*, a cura di G. Pacini. Milano: Feltrinelli.
- FLORENSKIJ, P. 1990. *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, a cura di N. Misler. Roma: Gangemi.
- KLEE, P. 1980. *Teoria della forma e della figurazione*. Milano: Feltrinelli.
- MARCUSE, H. 2002. *La dimensione estetica. Un'educazione politica tra rivolta e trascendenza*, a cura di P. Peticari. Milano: Guerini e Associati.
- TOSCHI, G. 1970. *Angoscia e solitudine nel teatro contemporaneo*. Fossano: Esperienze.
- VALÉRY, P. 1957. "La crise de l'esprit." In *Œuvres*, vol. I. Paris: Gallimard.
- . 1985. "Discorso sull'estetica." In M.T. Giaveri (ed.). *La caccia magica*. Napoli: Guida.
- . 1994. "Mon Faust." In *Opere poetiche*. Parma: Guanda.
- VITRUVIO. 1997. *De architectura*, vol. I. Torino: Einaudi.

