

UNA SPETTACOLARE INTIMITÀ FORME POSTMODERNE DELLA CONFESSIONE

di **Marco Gaetani**

«Facevo la commedia perfino quando ero solo»

«era la realtà che io volevo raggiungere»

Sartre, *Les mots*

118

Quella di mettere a nudo il proprio cuore non è operazione che possa facilmente prender le mosse senza che chi la intraprende disponga di almeno una minima riserva d'ingenuità. L'autrice di un *Intimo Abbecedario* non deve mancare di certo temerario candore, e Saša Perugini in effetti si accinge all'impresa sulla scorta di una specie di fanciullesco entusiasmo¹ – oltre che provvista di una invidiabile fede nella possibilità di riuscire, in generale, in un intento come il proprio: che è intento arduo più che non appaia allo sguardo distratto. La sua scrittura appare a tutta prima essere tutt'uno con questo sentimento di ottimistica pienezza vitale, parte di uno slancio che a tratti trascorre e si effonde in una quasi panica ebbrezza. Vibrazione vitalistica che non è poi detto sia sempre di natura “solare”, tutt'altro: presentando infatti talora essa anche un suo caratteristico timbro ombroso e sofferto, una *facies* notturna – un lato oscuro tra *dark* e *mélo* che, tra l'altro, segnala il carattere “effusivo” di queste pagine come intenzionale e deliberato, e non certo dovuto a una qualche forma di inadeguatezza culturale (o di carenza esperienziale) da parte della scrivente.

Come che sia, si tratta certo di un afflato ben distante dalla magniloquenza, calato com'è al contrario dentro al gusto per gli eventi minuti e quotidiani, connesso al godimento intenso della loro sensibile evenienza; ma anche al piacere con cui –dopo averli goduti nella loro sugosa consistenza, tali eventi minimi e concreti– si ritorna su di essi con lo sguardo della memoria per osservarli a distanza: non tanto piacere elegiaco, quest'ultimo, del decantato e dell'appassito; piuttosto gusto corposo dell'ormai pienamente posseduto, del disponibile a volontà, del collezionato. L'*Abbecedario* è infatti anche una collezione di esperienze, private e talora privatissime esperienze: l'autrice sfoglia davanti ai nostri occhi l'album della propria vita, e passandone in rassegna le pagine stipate di reperti grandi e piccoli non può nascondere un certo compiacimento. Ed infatti, nell'additarci quanto negli anni sia venuta raccogliendo, chi scrive coglie l'occasione per tornare a delibare la propria esistenza, si sorprende ad accarezzarla affettuosamente attraverso le parole (proprio qui è uno dei punti del discorso, come si vedrà), finisce per esserne –in definitiva– se non propriamente orgogliosa certo non del tutto scontenta.

Atteggiamento legittimo e ben comprensibile, oltre che parte di quel caldo sentore di non mediata umanità che la pagina “diaristica” di Perugini sembra effettivamente sprigionare. Sembra però anche che qualcosa finisca per non

funzionare perfettamente: allorché pare ci si provi a concludere –neanche troppo velatamente– che quell'identità tanto incessantemente ricercata *facendosi* un'esperienza (inanellando voracemente un evento dopo l'altro) consista proprio in questo inventario di triti fatti e di ricordi adesso compulsati, risieda in una sequenza classificata per poter essere considerata come dall'alto nel suo insieme comprensivo – ed infine possa stringersi legata dalla brossura del volume: allorché pare, cioè, che Saša pretenda di identificarsi con il suo stesso giornale intimo.

Pretesa in linea di principio non priva di una sua coerenza: avere le ossa di cuoio e di cartone corrisponde al sogno di chiunque si scriva progettando di rinascere uomo intero². Ma nell'orizzonte della crisi postmoderna dell'esperienza individuale questa regressione originaria nell'immaginario ha risvolti non certo del tutto rassicuranti, ed anzi essi sono da considerare come decisamente inquietanti: l'identità di una simile identità si mostra infatti tale da smentire l'idea stessa di identità, ed il progetto identitario che l'individuo allestisce e dispiega attraverso la scrittura rischia di esaurirsi in una fuga perenne da se stesso – prassi cinematografica la quale non mette capo a nessuna statica del senso (che non sia ovviamente la pausa fisiologica prima di una nuova rincorsa cieca e dispersiva). La scrittura deliberatamente "autentica" dell'*Abbecedario* si sforza di coincidere infatti con la pura pulsione organica, ed anzi addirittura intende esaurire la propria funzione nel sussumere e manifestare ad un tempo tali pulsioni profonde, originarie. Ma se il Libro è nient'altro che uno *specimen* della Vita, la stessa pulsione "tutta-vera" si estrinseca allora, fin dalla sua stessa scaturigine fisiologica, con una certa paradossale caratura enfatica. Ci si aliena, nel Testo, dallo stesso corpo proprio, e addirittura il Desiderio origina sintetico: come inevitabile, se vita e scrittura letteraria fanno tutt'uno – nell'attuale situazione. La seconda non è affatto, qui, un modo per distanziare la prima in direzione del suo senso, ma ne costituisce invece una sua parte integrante – forma o residuo che poi essa si voglia considerare³. Siamo in presenza di metonimia, più che di metafora: di partecipazione, più che di trasfigurazione. Tutte circostanze che inducono a problematizzare, se non altro, la natura di quella stessa *naïvité* che a tutta prima sembra ad ogni modo abitare, vitalmente, le pagine di questo singolare libro-del-sé.

La voce dell'io, nelle pagine dell'*Abbecedario* di Saša Perugini, si effonde –lo si è già notato– senza imbarazzi, trova nei modi della confessione ostentatamente sincera il proprio inconfondibile timbro: il lettore sperimentato dapprima resta disorientato di fronte alla freschezza di un'autoconfessione spontanea e in apparenza dispiegantesi in maniera del tutto irriflessa, scevra di reticenze, di autocensure – altrove custodisce il proprio pudore la scrivente, sia ascritto tra i suoi meriti, che non dalle parti della inibizione. "Che cosa c'è di male, se mi mostro quale io sono davvero?", sembra essere la domanda implicita ed innocente che risuona ad ogni pagina. Ed anche il lettore più scettico e smaliziato finisce per esserne persuaso: non c'è nulla di male, in effetti. Si decide quindi di deporre la propria diffidenza, per stare al gioco di questa inconsueta naturalezza apparentemente del tutto antiletteraria, priva di mediazioni eppure consapevole di sé (no, non si tratta qui di documento bruto): di cedere

e sospendere ogni riserva per interessarsi alle vicende di Saša, per osservare Saša mentre si ricerca. Ci si dispone fiduciosi all'autentico.

Vicende "intime", ci vengono confessate –come s'è detto e come il titolo subito dichiara: il libricino sembra essere davvero il diario in cui vengano registrate, venuta sera, le risonanze interiori degli eventi pur microscopici occorsi all'io durante il giorno– o anche il quaderno in cui l'adolescente annota i moti segreti del proprio cuore, facendo coagulare le sue più segrete riflessioni, e si esamina attentamente per riconoscersi finalmente una identità. Si scrive nell'oasi silenziosa ai margini del fiume fragoroso degli eventi: secondo una pratica di minuziosa auscultazione di sé posta in atto in piena coscienza, deliberatamente confidando anche nel valore terapeutico di una scrittura che sia esplorazione della propria più umbratile interiorità, e muovendo dal presupposto –in se stesso ineccepibile– che la conoscenza di sé e quella del mondo fuori di sé siano momenti inscindibili di un unico, osmotico indagare. Pratica ed assunto dalla lunga e nobile tradizione: non è il caso di richiamare nomi illustri, ma certamente il timbro o il passo che talora le pagine di Perugini guadagnano è quello caratteristico dei grandi memorialisti-moralisti – sia detto con riguardo esclusivo alla tipologia della voce, ovviamente. Come tali pionieri dell'introspezione Saša intende costruirsi innanzi ai nostri occhi, pagina dopo pagina. Tuttavia –questa l'impressione del lettore (fatalmente in questi casi lettore *voyeur*), e questo forse pure il sospetto della stessa scrivente– costruendosi, cioè proprio nel costruirsi, essa anche si decostruisce: e pervenendo *felicemente* all'autorappresentazione, si conferma nel suo essere pulviscolare, oceanico. Ed è proprio in questo ritratto disintegrato che la aliena definitivamente ritrovandola che, in tutta coerenza, la protagonista sembra infine volersi riconoscere integra – ed accettare: la Letteratura finisce per *doppiare*, semplicemente, la Vita; essa non rivela il chiasma costitutivo dell'umano ma lo dissolve in una dimensione in cui pratico inerte e senso costituente sono coestensivi. Ma allora l'Esistenza retrocede a biologia e la Letteratura stessa che intende coglierne e comunicarne il senso non può essere più veramente tale.

"Protagonista", si è scritto. Il diario-confessione prende in effetti qualcosa non tanto del romanzo quanto della *pièce* teatrale o forse ancor meglio della pellicola cinematografica. Perché quella della scrivente è una personalità debordante, che occupa pervasivamente ogni riga del libro ed intride –per così dire– le stesse movenze profonde della scrittura. Il mondo di Saša sembra tutto ruotare attorno a Saša, ed il resto è fatalmente ridotto ad accessorio, al ruolo di comprimario: quando capita che qualcosa d'altro acquisti una qualche evidenza rappresentativa, ciò accade perché si trova ad essere investito dall'amore, dalla compassione, dal rancore, dalla curiosità, dall'umore della scrivente – che sembra poterlo sbalzare dal fondo indistinto cui sarebbe altrimenti condannato, questo altro-dal-soggetto, soltanto inglobandoselo. Una certa infantile posizione egocentrica, denota possedere la nostra Saša: sempre lei, bimba trentenne, in primo piano: personalità esorbitante, scenica, mattatrice continuamente sul proscenio – ogni riga è una tavola del palcoscenico che ci si costruisce per potervici trionfalmente montare. Qui un nome andrà fatto, per comprendere la tradizione che ancora pare rilucere –pur debolmente rilucere–

in questo confessarsi non alieno da umanissimo narcisismo: come Jean-Jacques nelle parole di María Zambrano, anche Saša si inebria di se stessa⁴. Anche la nostra narratrice si (de)costruisce così –voce dopo voce e a piena voce– una sua vita immaginaria, e un proprio *alter ego* altrettanto fantasmatico che questa vita è chiamato a vivere: attore delegato di un’assenza.

Tale personaggio tende a coincidere senza residui –così almeno sembra al lettore non del tutto inconsapevole– con ciò che si direbbe una identità sociale, più che con una immagine interiore che un irripetibile senso tenga insieme, e che costituisca perciò il paradigma cui sforzarsi di adeguare il comportamento secondo uno stile⁵. Identità esogenita, che appare come il capolavoro di una volontà strenuamente protesa ad obliare una qualche ferita dolorosa e originaria – l’essere-così: cospargendola, fino a farla scomparire alla vista, con i molteplici strati dello specifico più efficace: la polvere cicatrizzante dell’esperienza senza additivi– assunta secondo una posologia scandita dalle latitudini: da Boston a Hong Kong. Così le pagine del diario intimo “ricadono” sorprendentemente in –non appaiono perfettamente distinguibili da– quelle del giornale di bordo o libro mastro tenuto da ogni sé sociale, e ci rimandano loro malgrado l’immagine di una donna che fugge da se stessa mettendo sempre davanti se stessa, che soggioga la paralisi con l’ipercinesi (“Spostarmi mi fa rinascere”), che incanta il vuoto con una pienezza sempre sul filo di essere effimera: “vita che l’espressione rende reale e che nell’espressione si compie come se questa fosse la sua meta” (ancora Zambrano). Ed inoltre, riandando all’immagine iniziale della contemplazione retrospettiva, da parte del soggetto, delle proprie collezionate vicende: “Sé che si domina continuamente e perde così la vita che salva e ricorda solo come peripezia”⁶.

Si diranno inevitabili allora certi infortuni, certe innocenti goffaggini – la trasgressione che sembra un po’ troppo impostata sui modelli più triviali, corvivi paradigmi cui si confanno anche alcuni comportamenti pure tra i più banali e spontanei, modelli dall’ascendenza ambigua cui sembrano dover ubbidire perfino le situazioni quotidiane: l’anticonformismo conformandosi –ad esempio– al *frame* pubblicitario della donna bella e grintosa, i momenti del lavoro, dell’alimentazione, dello svago rinviando al *tópos* ideologico della giovane donna emancipata e in carriera. Non senza le opportune correzioni, non senza lo sfumato d’ordinanza, non senza il fango di quartiere: donna forte e vissuta ma umana, ma sensibile, ma fragile, ma consapevole, ma problematica...

Il mondo in cui si muove Saša rassomiglia molto a Saša, ed è infatti il palcoscenico sul quale un occhio di bue illumina in continuazione la protagonista mentre vive la sua vita immaginaria, e la segue scoprendo solo quelle porzioni di realtà che ella di volta in volta vada ad occupare, e che soltanto dalla sua presenza prendono senso e consistenza. Entro il *continuum* di un Sé oceanico vengono così disponendosi i più diversi frammenti di un’esperienza sempre ri-vissuta secondo una singolare forma di esteriorizzata interiorità: nel dispiegarsi spiraliforme di una sensuale avvolgenza si confondono le schegge di una realtà vorticante –l’orrore gentile dell’industria culturale (De Luca e la Mezzanini, Walt Disney e Cugia, McDonald’s e il *talk show* di regime) accanto agli ormai insensati frammenti dell’“alta” cultura (Catullo e Leibniz, Pergolesi e

Magritte, Cioran e Händel)–, realtà di cui lo spessore alienato ed alienante non sembra essere minimamente percepito da chi la vive con sempre identica ebbrezza, euforica o disforica che essa sia: identità effusiva, dionisiaca, empatica, tribale⁷. Non già quelle schegge –come ancora nella Modernità– profili stereotipi che “sfuggono all’esperienza che dovrebbe colmarli”⁸, non già dunque supplementi d’anima: sibbene frammenti di quella esperienza, essi stessi ormai autentica *Erlebnis*.

Chi annota “scrivendosi dentro” (e ignorando dunque che le parole non risiedono, neppure nel caso della confessione, dentro di noi: che esse ci fronteggiano sempre dal di fuori⁹) sembra variamente amare o aborrire ogni aspetto del reale come parte di un unico orizzonte comunque egualmente vitale, in quanto dimensione che riceve coerenza e senso esclusivamente attraverso l’atto con cui fisicamente se ne partecipa. Così l’“ambiente” nell’interfaccia grafica di un videogioco compare soltanto quando il cursore lo percorra – ma il suo essere risiede soltanto in quell’apparire, è funzionale solo a quell’attraversamento. La Storia, passata attraverso il filtro paradossale –perché neutro e tutto negativo– di una sensibilità ultraricettiva (“mi sento ustionata, corpo senza pelle, ipersensibile a tutto”), non sembra conoscere affatto, in realtà, l’alienazione: il dispositivo di analogie fisiologico-organiche predisposto dall’io (ottimo regesto per chiunque s’interessi alla scrittura e/o all’immaginario “di genere”) riporta il tutto-vero di un’esperienza visceralizzata allo stesso livello dell’artificio simulacrale: il flusso mestruale si confonde con lo *stream* spettacolare.

L’esile stratagemma di quella specie di capfinidura o anadiplosi che aggancia ogni paragrafo al successivo esteriorizza suo malgrado questo *élan* spontaneo-e-costruito, emblemizza questa retorica dell’autenticità che è l’autenticità di una retorica; ma serve in fondo pure a dotare le pagine del libretto di una loro strutturazione anche esteriore, a tenere in forma una fuga espressiva che continuamente minaccia di straripare dalla pagina nella vita stessa. Espediente che del resto, pur dimostrandosi abbastanza convincente nel suo riuscire ad evitare l’ordine alfabetico del lemmario (*escamotage* analogo a quello adottato, quest’ultimo; ma divenuto in effetti ormai stucchevole nel panorama dell’industria editoriale contemporanea), non era indispensabile: perché già il tono dell’insieme risulta indubbiamente unitario e denota una sua omogenea compattezza anche senza il ricorso al continuo rilancio lessicale: è la stessa voce narrante –riconoscibile, ben spiccata: *one woman show*– a conferire tono, coerenza, tenuta ad una confessione che solo un osservatore superficiale potrebbe dire frammentaria, mentre è emblematicamente proteiforme.

Ciò che rende la prima prova narrativa (termine fortemente improprio, quest’ultimo: ché anzi a lettura ultimata si resta curiosi di sapere come l’autrice risolverebbe, con lo strumento della propria “scrittura digestione”, il dispositivo di una diegesi oggettivamente impostata) di Saša Perugini meritevole della massima attenzione da parte dell’osservatore è allora soprattutto un certo effetto straniante prodotto dalla sua scrittura, che come già osservato induce a riconsiderare la valenza di quella stessa prima impressione di *naïvité* cui ci si è riferiti in apertura di questa nota. Non per giungere a negarla *tout court*, tale *naïvité*; ma per vedere meglio gli elementi di cui essa si sostanzia, e che la

qualificano come effettivamente rappresentativa delle nuove forme di esperienza e di senso caratteristiche della coscienza contemporanea.

L'autenticità di una simile confessione risiede nel suo rimandare ad una integrità disintegrata senza che per questo tale integrità risulti meno autentica. "Viscere" ed "espressione", ancora nel linguaggio di María Zambrano, fanno tutt'uno nella confessione postmoderna. Vita di carta, d'inchiostro, di *byte*; righe di carne, di sangue, di mucose. È reale o immaginaria la donna-personaggio che vediamo sorbire la sua zuppa di farro e mordere la propria anima, indossare sgargianti abiti scollati e citare Catullo, frequentare discoteche e meditare sul senso della vita e della morte, leggere "Amica" e abbozzare una sua personale filosofia della storia? L'uno e l'altro: la sua vita vera non è vera, la sua vita alienata è la sua vita autentica: coestensività che distingue probabilmente le forme postmoderne dell'esperienza dalla stessa prospettiva marcusiana della desublimazione istituzionalizzata¹⁰. Ecco com'è davvero una trentenne senza storia e con molto Desiderio, che fluttua e neppure sospetta possa esistere un mondo senza *bunner* e senza *scanner*, che non si interroga sul proprio migrare da mondo a mondo e forse crede davvero bello non avere ancora una casa: perché tutto l'accadere è come se le fosse attaccato addosso alla maniera di un destino: gli eventi sono l'ombra che la segue nei suoi continui spostamenti, altrettante coincidenze che la raggiungono puntuali come ci insegue un breve messaggio di testo all'apparecchio telefonico mobile.

L'*Abbecedario* ci restituisce l'immagine di una donna che ha introiettato l'abitudine di non avere abitudini, che ha completato l'apprendistato del nichilismo¹¹. Possiamo averla incontrata nello scompartimento ferroviario, una simile donna fluttuante, averci fatto ragionamenti, averla finanche trovata interessante. Donna che non si nega al desiderio, e neppure a quello "fisiologico" della scrittura dunque: nella quale ci si può tradurre integralmente, componendosi permanendo decomposti. Il calcolatore su cui ella si china come sul grembo è lo specchio elettronico ed acqueo che la riverbera ad un tempo vera e simulacrale. Non si fatica a vedere l'abbecedario che ora reggiamo in forma di volumetto nella sua anteriore esistenza virtuale, "icona" giallina nella schermata del programma di videoscrittura, "cartella" forse tenuta separata dagli altri *files* – il lavoro, che coincide ormai con il *Gattungswesen* (sempre Virno, con Marx) e diviene parte di una intimità postfordista da apprendere come i bambini l'alfabeto su grandi cartelloni, alle Elementari. Il mondo non è altro che "un meraviglioso reportage visivo"¹²; i nomi stessi possono disporsi così – nel paese della indistinzione tra reale e virtuale, tra ormoni e *hard disk* – in una loro sensuale corposità: le parole sono come i sapori e gli odori di un mondo vario ed appetitoso, come i suoni e le voci e i rumori uditi, come le cose toccate, apprezzate. La rappresentazione è tattile, e il concreto è già rappresentazione. Mai il dubbio che l'arte di Pergolesi possa vivere altrove rispetto alla scansione digitale che ci restituisce dal *display* del lettore elettronico il dolore di una madre contato a brani. Che il dolore è sempre intero, invece; ed occorre – in effetti – la stessa rigidità di una madre antica per contenerlo come un'identità.

La tonalità di una vita "tutta vera" che promana dal diario pare allora stranamente estrinseca, come quell'artificio di dare un ordine quale che sia

–destrutturata struttura– alla propria esperienza di fuga da se stessi. La voce del soggetto che si confessa risuona come distorta, ma non c'è altro fuori da questa distorsione – che è dunque spettro reale. Vediamo una trentenne sempre di corsa, che non ha voluto rinunciare a nulla, che ha inteso sperimentare tutto e che adesso prova ad abbozzare un primo consuntivo. Ma –«in sede di bilancio»– non si ritrova affatto intera, manca la sintesi: personalità esplosa, io diffuso, entusiasta, eccitato dall'euforico della vita: a trent'anni, essere una nube di frammenti ancora vorticanti...

Saša si ritrova allo stato fluido, scivola via “come acqua dal colino”: con tutto il suo vivere straripante –caldo, insinuante, propagantesi– non riesce ancora a raccogliersi in una vita che abbia senso al di fuori di questa disperzione: le sfugge ciò che lei per prima chiama l’“integrità”. Sembra però concludere che così, proprio, deve essere: si riconosce intera in questa caleidoscopica disseminazione di sé, in questo “abbandono al sempre diverso sempreuguale”¹³ che pure la decompone: un “infinito benevolo” è in realtà quest'onda che la tiene sottopelle, bello e tremendo è vivere questa femminile fantasmagoria. Ma allora, il palombaro sta nuotando a farfalla – tra mille schizzi iridescenti. La profondità si scopre uguale alla superficie, il diario intimo deve andare in stampa – presto, al più presto: “ci si fa” un'esperienza esattamente nel modo designato dalla locuzione orrida e gergale con cui si suole, oggi, indicare l'acquisizione venale di una qualsiasi merce (di un qualunque oggetto di desiderio), che si giunge a possedere integralmente e di cui si potrà disporre a piacimento¹⁴. Tant'è: la vita da fare esige l'opera¹⁵. La esige presto, al più presto – perché la seconda ipotechi la prima: perché l'osmosi senza chiasma tra io e mondo si perpetui, perché la fuga continui, perché trent'anni stiano nell'istante di un libro, perché un nulla leggero sia la nostra casa dispersa e risuonante.

¹ Le considerazioni di queste pagine traggono spunto dal volume di Saša Perugini, *Intimo Abbecedario*, Prospettive, Roma 2004.

² Cfr. J.-P. SARTRE, *Le parole*, il Saggiatore, Milano 1964 p. 136. Tutti i riferimenti bibliografici saranno dati nella traduzione italiana.

³ Sulla concezione (che sottopone la propria ascendenza merleau-pontyana ad una originale e feconda riddiscussione critica) della letteratura come superamento della situazione verso il suo senso cfr. S. BRIOSI, *Il senso della metafora* (Liguori, Napoli 1985) e Id., *Il simbolo e il segno* (Mucchi, Modena 1993).

⁴ Cfr. M. ZAMBRANO, *La confessione come genere letterario*, Bruno Mondadori, Milano 1997.

⁵ Nessuna tentazione estetizzante: è qui in causa uno stile esistenziale, un'etica e non certo un'etichetta. Cfr. ancora BRIOSI, *Il simbolo e il segno*, cit., pp. 111 ss..

⁶ Cfr. M. HORKHEIMER – Th. W. ADORNO, *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino 1997⁴ pp. 62-3.

⁷ Nel senso di Michel MAFFESSOLI: cfr. ad es. *La contemplazione del mondo. Figure dello stile comunitario*, Costa & Nolan, Genova 1996.

⁸ HORKHEIMER – ADORNO, op. cit., p. 180.

⁹ Secondo la ben nota affermazione di Sartre in *L'écrivain et sa langue* (cfr. J.-P. SARTRE, *L'universale singolare*, il Saggiatore, Milano 1980 p. 93).

¹⁰ Che pure, tuttavia, ne preannuncia l'emergere al crepuscolo della Modernità (cfr. H. MARCUSE, *L'uomo a una dimensione. L'ideologia della società industriale avanzata*, Einaudi, Torino 1967³ p. 92 – ma *passim*).

¹¹ Cfr. P. VIRNO, *Grammatica della moltitudine. Per una analisi delle forme di vita contemporanee*, DeriveApprodi, Roma 2002.

¹² Cfr. J. BAUDRILLARD, *Taccuini. 1990-95*, Theoria, Ancona-Milano 1999.

¹³ Cfr. Th. W. ADORNO, *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*, Einaudi, Torino 1994 p. 290.

¹⁴ Contraddicendo pertanto ciò cui perviene, circa l'esperienza, la riflessione della Modernità; la quale ad essa (intesa come "qualcosa che si può solo fare e mai avere", che "non è mai data come totalità, non è mai intera") aveva riconosciuto una intrinseca, dialettica, *apertura*: che è cosa ben diversa da una oceanica disseminazione (cfr. G. AGAMBEN, *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Einaudi, Torino 1979² p. 29).

¹⁵ "La verità è che *quell'opera da fare esigevo quella vita*", afferma come noto Merleau-Ponty a proposito di Cézanne (cfr. M. MERLEAU-PONTY, *Senso e non senso*, Garzanti, Milano 1974, p. 39).