Fra azione e contemplazione. Il "tra" come luogo della mediazione

di Silvia Pierosara

Artistic experience is trace of an "in-between" that extends in the direction of the relationship with oneself, with others, and with forms of transcendence; art thus refers back to an ethical and anthropological dimension, revealing of the human the need to mediate its own immediacy and to make memory of the ways in which the tension between impulse and contemplation has become dictable. A cross between activity and passivity, freedom and necessity, the "in-between" that art exhibits is an inappropriable and irreducibly common place.

Keywords: Ethics, "In-between", Transcendence, Memory, Passivity

1. Esperire il "tra"

Le forme dell'arte e i suoi oggetti rendono esperibile il "tra", luogo elettivo della relazionalità umana. Questa è la tesi che il presente contributo intende sviluppare. La densità di significato di tale affermazione si dirama in almeno tre direzioni: la prima, interiore, come estensione di uno spazio fra sé e sé, fra impulso e contemplazione, fra presa del mondo e comprensione di esso; la seconda, esteriore, come luogo dell'incontro e fusione tra orizzonti di significato, tra mondo e significati del singolo e mondo degli altri; la terza, ulteriore, dimensione insondabile e misteriosa che si vive nelle forme dell'impossibile memoria delle origini e della nostalgia di un futuro redento. Se le forme dell'arte istituiscono un mondo comune di rimandi, significazioni sedimentate e sottoposte al lavoro infinito dell'interpretazione, d'altra parte la stessa arte si può definire come una serie di forme, o di formulazioni, del "tra".

La triplice direzione – interiore, esteriore, ulteriore – in cui il "tra" diventa visibile si manifesta e prende corpo mediante le sue oggettivazioni vive di rimandi e testimonia una non linearità che rende immaginabile il gesto artistico come un esercizio di ripresa. Questa tripartizione delle possibili direzioni del "tra" è definibile e utilizzabile solo a patto che i confini fra tali dimensioni non diventino barriere. È evidente e consolidata l'idea per cui la dimensione interiore sia almeno in parte plasmata dalla relazione con altri – e quindi dalla dimensione esteriore, sociale – e dalla dimensione ulteriore, cui si può far riferimento con il termine "trascendenza", in quanto anche quest'ultima imprime un orientamento e plasma, almeno in certa misura, la vita e la sua pienezza.

Quanto alla dimensione interiore, il gesto artistico e gli oggetti in cui esso si coagula esprimono la peculiare attitudine umana, tematizzata dall'antropologia filosofica classica, al distanziamento da sé. Una possibilità, tuttavia, che si potrebbe definire virtualità e che non è affatto scontata, sottoposta com'è alle fluttuazioni dell'impulso e alle regressioni di un immaginario che inchioda l'umano a ciò che crede reale. La scommessa della libertà, tuttavia, si gioca e si articola proprio su questa capacità di istituire mondi inesistenti, di prender tempo dove il tempo non si darebbe, di dar vita a differenti temporalità alla luce dello iato fra adesione piena alla cosa e capacità di dire di no. La fruizione dell'opera d'arte, così come la sua creazione, diventano occasione di realizzazione della virtualità della capacità di distanziamento: l'istante della contemplazione dell'opera crea uno spazio di riflessione su sé, una risonanza che può trasformarsi in consonanza o dissonanza, fornisce occasione al sé di concentrarsi sulla propria vita interiore, pur apparendo come una forma per eccellenza di distrazione, di allontanamento. Prendendo momentaneamente congedo da sé, il sé trova nel momento della contemplazione un rimando ai significati che lo hanno istituito, ne scopre di nuovi,

esperisce una riflessività che lo riguarda anche se non vi si riferisce direttamente. Allo stesso modo, l'istante della creazione artistica per definizione uscita da sé – tanto che comunemente quell'esperienza si può classificare come esperienza di alienazione o estraniazione – liberazione dalle maglie di un'autointerpretazione consolidata, un fare che si espone allo sguardo altrui, che sceglie di farsi narrare e dire da altri.

Questo spazio dell'interiorità è puntellato dall'oggetto, da un lato, e dal soggetto, dall'altro lato: al loro incrocio stanno le volumetrie di un senso di sé da costruire, ricostruire, ricucire. Il tratto essenziale e antropologicamente più pregnante di questo iato sta forse nel fatto che la dinamica creativa, così come quella recettiva, interrogano il sé sull'investimento di libertà che è in grado di fare. Esperire non coincide con possedere, e maggiore diventa la consapevolezza di un'impossibile e definitiva appropriazione, minore sarà l'adesione acritica a una realtà intesa nei termini di un possesso da acquisire. In tal senso, il "tra" assume le sembianze di una "cosa non cosa", di uno spazio che non diventerà mai mio, che è condizione di possibilità del camminare intorno a sé, del congedarsi e del tornare a sé. Dal punto di vista dello spazio interiore del "tra", dunque, si può sostenere che la sua preziosità consiste nel rendere il sé libero dalla presa proprietaria su se stesso, sulle sue azioni, sulle sue creazioni, nel rendere praticabile lo smarrimento, lo sguardo estraniante ed estraniato in un luogo sicuro, al riparo da ogni giudizio definitivo e irrevocabile. Lo spazio interiore del "tra" è il luogo della possibilità del ripensarsi, del guardarsi dal margine in un tempo che non si può misurare, di cui resta traccia solo nelle pieghe della riflessione.

Nella sua introduzione al *Bilderatlas Mnemosyne*, Aby Warburg fa riferimento alla memoria delle immagini come all'organo di sedimentazione dei tentativi di coniugare impulso e riflessione, adesione immediata all'esistenza e consapevolezza di poterne modificare, almeno in parte, i tratti, mediante una postura anzitutto contemplativa. Quest'idea si rivela ancor più fruttuosa se si rivolge l'attenzione allo spazio esteriore che il "tra" dell'arte è capace di generare. È come se il lavoro di distanziamento dall'impulso e la riflessività che esso comporta diventassero in qualche modo un patrimonio dell'umano, una sedimentazione con cui proprio la memoria sociale e collettiva devono fare i conti. La misura della civilizzazione, infatti, è data proprio dalla storia, non lineare, delle mediazioni – più o meno riuscite – del rapporto fra sé e il mondo. Quell'inappropriabilità veicolata dall'arte nel rapporto interiore del sé con se stesso assume contorni ancora più marcati nello spazio che istituisce, accoglie e ospita la relazione. Anche da quest'angolatura, il contributo di Warburg è decisivo, e inaugura una riflessione che un pensiero della redenzione attento come quello di Benjamin, per citare un esempio, non potrà ignorare.

Scrive Warburg:

> Si può probabilmente designare quale atto fondativo della civilizzazione umana la creazione di una distanza consapevole tra sé e il mondo esterno. Se questo spazio intermedio [è] il substrato della creazione artistica, allora sono pienamente soddisfatte le premesse grazie alle quali la consapevolezza di questa distanza può diventare una funzione sociale duratura. Il destino della civiltà umana è segnato dall'adeguatezza o dal fallimento dello strumento spirituale di orientamento, grazie al ritmo dell'accordo tra la materia e l'oscillazione verso Sophrosyne, dal ciclo tra cosmologia delle immagini e quella dei segni.[1]

La civilizzazione umana, sostiene Warburg, si regge sulla creazione di una distanza consapevole tra sé e il mondo esterno, che si condensano e restano impresse in una storia iconografica, con i suoi balzi in avanti, con le sue regressioni, con i suoi percorsi non lineari. Per non implodere sul dato, per non fondersi e appiattirsi sull'immediato, l'umano istituisce una distanza tra sé e il mondo, che non può possedere, del quale scopre la recalcitranza a farsi un tutt'uno con il sé che conosce. La gestione comune, sociale, collettiva di tale presa di distanza è il modo umano di abitare il mondo, non nella solitudine di un orizzonte che si crede illusoriamente autoprodotto, ma nella comunione che l'interpretazione istituisce. La consapevolezza di tale distanza assume forme cangianti, pur nella continuità di un desiderio di libertà che significa capacità di iniziativa trasformativa. Il prodotto artistico o iconografico porta con sé le tracce di una tentata e sempre rilanciata conciliazione fra la materia e la saggezza, il corpo e i segni.

È ancora Warburg a evidenziare la connessione fra memoria individuale e collettiva sulla base di un lavoro di raccolta dei modi di cucire la frattura fra abbandono e contemplazione:

> La memoria, sia collettiva sia individuale, viene dunque in aiuto, in modo del tutto peculiare, all'uomo-artista che oscilla tra una concezione religiosa e una matematica del mondo. Essa non solo crea spazio al pensiero, ma rafforza i duo poli-limite dell'atteggiamento psichico: la quieta contemplazione e l'abbandono orgiastico. Anzi, utilizza l'eredità inalienabile delle impressioni fobiche in modo mnemico. In tal senso, la memoria non tende a un orientamento protettivo, ma cerca invece di accogliere tutto l'impeto della personalità passionale-fobica, scossa dai misteri religiosi, per creare uno stile artistico. Per parte sua la scienza

1 - A. Warburg, *Mnemosyne. Einleitung. Introduzione al* Bilderatlas (1929), a cura di M. Ghelardi, «La rivista di Engramma» 138 (2016), pp. 13-31, p. 13. Il testo è reperibile anche all'indirizzo https://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2991 (consultato in data 29 giugno 2023).

descrittiva conserva e trasmette le strutture ritmiche nelle quali i *monstra* della fantasia diventano le guide vitali decisive per il futuro.[2]

Il destino della memoria è far rivivere in forme diverse il già stato, connettendolo a un futuro di cui conserva le tracce. Il "tra" si riflette pertanto in quest'intersezione spazio-temporale che permette l'incontro fra persona e comunità e coopera allo sforzo di mediazione e riflessione che accompagna l'esperienza umana.

2. Fare memoria dei "tra"

Nella lettura dinamica del "tra" che si pluralizza, la memoria ha un ruolo di primo piano: conserva o dimentica, tiene traccia oppure cancella, rivede o rimodula i diversi modi di oscillare fra impulso cristallizzato in immagine e dicibilità di quell'impulso reso innocuo[3], cristallizzato nel segno come monito della sua distruttività. Il tentativo di tenere memoria corrisponde pertanto a questa volontà di salvezza che alberga non solo nel sé come singolo, ma in ogni comunità che cammina faticosamente verso la libertà, e a una cura di sé e del mondo che necessitano di costanti riformulazioni, attraverso una recezione creativa della tradizione. Interpretare la tradizione come un modo di tenere in scacco la attraente distruttività della fusione significa conferirle uno statuto sociale, richiamarne una responsabilità necessariamente da condividere. Lo stile artistico veicola i modi in cui l'anelito alla libertà e l'istanza della cura di sé e degli altri si fanno espressione e diventano visibili, senza che l'impulso sia depotenziato, ma rendendolo accettabile, guardabile, esperibile perché gli si sottrae la distruttività che lo caratterizza, cercando al contempo di preservarne l'istanza di comunione con il mondo e con gli altri di cui si fa portavoce. La riflessione intorno alla dimensione comunitaria e sociale della memoria investe in tal modo anche l'arte e le sue vicende iconografiche, rendendo possibile riconoscersi o distanziarsi dal modo in cui l'umano rende l'impulso visibile o quantomeno esperibile disattivandone la potenza distruttrice e conservandone quella creatrice.

Il "tra" che l'arte rende esperibile si disegna anche a partire dalla relazione con l'ulteriore: la modula, la canonizza, la consegna lasciandone traccia. Forse è proprio nel rapporto con la trascendenza che s'inverano il "tra" interiore e quello esteriore, dal momento che esso riepiloga e accoglie ogni tipo di trascendimento, sia

2 - *Ibidem*.

3 - Warburg fa riferimento alla polarità fra impulso e contemplazione utilizzando anche la coppia prendere-comprendere. Cfr., su questo, A. Warburg, *Gli Hopi*, Aragno, Torino 2006. Il prendere sarebbe quell'atteggiamento di immediato passaggio all'atto che alimenta il rapporto fusionale tra il soggetto e il mondo; il comprendere sarebbe invece quella postura distanziatrice in cui è implicata la riflessione.

quello di sé in rapporto con sé, sia quello di sé in rapporto al mondo. La «nostalgia del totalmente Altro»[4], infatti, pervade tali tipologie di relazioni ricordando a queste ultime che debbono necessariamente considerare transitorie le proprie forme, ricordando loro il dovere della coltivazione del desiderio. Il desiderio come spazio della distanza si nutre della relazione con una trascendenza misteriosa, che invita all'ulteriore e riconosce in tale tensione lo specifico dell'umano. Lo si può declinare nei termini della nostalgia, che non si irrigidisce sulla ricerca di un passato identico ripetuto identico a se stesso, ma piuttosto fa sua l'esigenza di proiettare verso il futuro l'agire e il fare umani, abbracciando l'attesa come dimensione di costitutiva e insuperabile mancanza con cui scendere a patti, da portare e condividere, da riconoscere come possibile fondamento del vivere comune disposto a essere letto altrimenti e rinnovarsi. Il "tra" si disegna quindi come il luogo dell'esercizio di tale portare, di tale sopportare, di una resa dinanzi all'impossibile pienezza, di un rilancio costante dell'infinito all'interno delle forme del finito.

La ricerca dell'incondizionato, per dirla con Novalis, non fa che ricondurre al condizionato: «noi cerchiamo ovunque l'incondizionato [*das Unbedingte*] e troviamo sempre e soltanto cose [*Dinge*]»[5]; d'altra parte, abbracciare il condizionato come la dimensione più propria dell'umano non significa rinunciare alla ricerca dell'incondizionato, anche nella forma della nostalgia, nell'apertura al sacro. Possiamo riconoscere con Eliade due tipi di nostalgia: «1) il desiderio di reintegrare la totalità primordiale che esisteva prima della creazione […]; 2) il desiderio di riscoprire l'epoca primordiale che iniziò subito *dopo* la creazione»[6] Non bastare a se stessi significa, alla luce della trascendenza che lo illumina, portarsi al limite, ridefinirlo, senza mai rinunciarvi; significa accogliere l'umanità nella sua finitudine e comprendere che le sue forme rispondono alla ricerca dell'infinito, al desiderio nostalgico di un'origine irrecuperabile, di un futuro compiutamente imperfetto. La trascendenza, così intesa, organizza le forme del trascendimento, dà loro significato, le rende relative e consapevoli della propria relatività e della propria rivedibilità. Le due forme della nostalgia delle origini che secondo Eliade sono riconducibili al rapporto fra uomo e sacro vanno ricomprese entro una dinamica di accettazione del finito, di presa di distanza dalla fusione regressiva che precede ogni distinzione e di rilancio verso il futuro del desiderio di redenzione.

In tal senso, il passato rivive in forme differenti, non si può ripetere identico, ma torna nella misura in cui

---

4 - M. Horkheimer, *La nostalgia del totalmente Altro*, Queriniana, Brescia 1972.

5 - Novalis, *Polline*, in Id., *Opera filosofica*, vol. I, Einaudi, Torino 1993, pp. 357-418, p. 357.

6 - M. Eliade, *La nostalgia delle origini. Storia e significato delle religioni*, Morcelliana, Milano 2020, p. 102.

> la memoria ripresenta il suo oggetto: un passato relativo all'attenzione rammemorante; passato che, in essa, può ritornare vivente. Il passato che ritorna è im- perfectos, è solo momentaneamente cessato, e può riacquistare senso - direzione e significato - nel suo ri-ad-presentarsi. È un passato che ha vita propria, vive di per sé: è, sì, relativo all'attenzione che ne resta colpita, ma si tratta altresì di un passato sempre vivo e sempre capace di irrompere inaspettatamente.[7]

La memoria è traccia di uno sforzo distanziatore; si tratta infatti di «porre una distanza, inaugurare quel Denkraum, quello spazio del pensiero necessario per misurare la vittoria sul caos. Breve spazio intervallare, stretto zwischen in cui rinnovare l'esperienza partecipativa della «condizione originaria», in cui provare a ridirla, ri-crearla, re-immaginarla, immer wieder»[8], senza che quella partecipazione scivoli nella indistinzione che distrugge.

La memoria, condensata in immagini, diventa in via elettiva «organo del futuro»[9]. Come in Benjamin per l'immagine dialettica e la *Jeztzeit*, così in Warburg la memoria non è affatto il serbatoio di un passato inerte, ma il mezzo con cui si definiscono i contorni di un "tra", quel "tra" le generazioni espresso in immagini che condensano la relazione fra i tempi e di essa si fanno tramite, sostituendo la logica dell'inesorabile sequenzialità con quella della coesistenza, fugace e solo parzialmente coincidente, fra differenti epoche, momenti, speranze. Avverte Benjamin: «non è che il passato getti la sua luce sul presente o il presente la sua luce sul passato, ma immagine è ciò in cui quel che è stato si unisce fulmineamente con l'ora (*Jetzt*) in una costellazione […] mentre la relazione del presente con il passato è puramente temporale, continua, la relazione tra ciò che è stato e l'ora (*Jetzt*) è dialettica: non è un decorso ma un'immagine discontinua, a salti»[10]. Il senso del passato non può che legarsi al senso del futuro, non per una ipotetica quanto illusoria linearità del tempo, ma per la trasfigurazione di quel passato stesso nell'esercizio della rammemorazione, che è sempre anche esercizio immaginativo; non per redimere il passato, ma per assumere su di sé il compito di redimere il futuro. Il passato può restare insensato, perché il suo dolore gridato o silenzioso non riceve – né deve ricevere – giustificazioni, ma testimonia di una necessità redentiva del futuro, è l'occasione per immaginare altrimenti.

---

7 - G. Boffi, *Immagini della memoria. Warburg e Benjamin*, «Rivista di Filosofia Neo-Scolastica» 3 (1986), pp. 432-438, p. 438. Sulla consonanza e i punti di contatto fra Warburg e Benjamin, cfr. anche A. Barale, *Pathos, forma, memoria: Warburg e il «temporale» del comprendere*, «Aisthesis» 1 (2008), https://oajournals.fupress.net/index.php/aisthesis/article/view/459/457, consultato in data 29 giugno 2023.

8 - *Ibid.*, pp. 436-437.

9 - *Ibid.*, p. 437.

10 - W. Benjamin, *Opere di Walter Benjamin vol. XI, Parigi capitale del XIX secolo. I «Passages» di Parigi*, Einaudi, Torino 1982, p. 598.

3. Il "tra" come dimora del chiasmo tra agire e patire

La solidificazione del "tra" in forme, oggetti e immagini esperibili di uno spazio terzo inappropriabile, eppure nostro, dipende da una peculiare caratteristica dell'umano, che si scopre passivo nella sua spontaneità e, specularmente, attivo nella sua recettività. Quest'idea può essere ulteriormente articolata indagando anzitutto la natura del "tra" come spazio terzo: definirlo in questi termini implica che esso si presenti come un luogo d'incontro, generato dall'incontro stesso, di cui nessuno può dirsi proprietario, ma che permette anzi di discostarsi da sé e perdersi, farsi narrare e osservare altrimenti attraverso la creazione e la fruizione dell'opera d'arte. La natura media, anfibolica del "tra" che si manifesta nell'opera d'arte, assumendone di volta in volta le sembianze, ha una genesi peculiare, che affonda le sue radici nell'incrocio vivente fra attività e passività che può definirsi tratto peculiare dell'umano.

La creazione artistica non è completo appannaggio del versante attivo dell'esperienza umana: le fonti dell'ispirazione e il processo creativo non sono del tutto padroneggiabili da chi produce arte, anzi al contrario rivelano una relazionalità che sta a monte e di cui si può non essere completamente consapevoli; si può giungere a sostenere come la creatività umana, in effetti, sia almeno in parte dettata da automatismi che non ne intaccano il valore quanto all'iniziativa, ma concorrono a chiarire come la creazione dal nulla sia un gesto che si colloca al di fuori della portata dell'umano.[11] Dal canto suo, la passività del ricevere, la cosiddetta fruizione estetica, non è mera registrazione, ma elaborazione vivente e attiva che in certo modo concorre a delineare il significato dell'opera e rilanciare la possibilità costante della sua reinterpretazione. Non solo: lo spettatore, in certe forme d'espressione artistica, è chiamato a interagire con l'opera, a farla mentre ne fruisce. Non si tratta quindi di mera contemplazione recettiva, che al massimo, per dirla con Ricoeur, «dà a pensare»[12], ma piuttosto di contribuire, contemplando, al fare dell'arte, anche semplicemente posizionandosi, occupando uno spazio che è insieme materiale e simbolico e che modifica la stessa opera d'arte in divenire.

Da un lato, dunque, la spontaneità del creare va rimodulata alla luce di una radice passiva che ci conduce ad ammettere la non completa proprietà, da parte del soggetto, del processo creativo. Dall'altro lato, la ricezione dell'opera non è completamente passiva, ma si nutre anche di una componente attiva che concorre a dinamizzare l'opera, rendendola esposta, ricreabile, ridefinibile. L'antropologia sot-

11 - Su questo, cfr. le interessanti riflessioni di S. Klein, *Come cambiamo il mondo. Breve storia della creatività umana*, Bollati Boringhieri 2022.

12 - Cfr. P. Ricoeur, *Il simbolo dà a pensare*, a cura di I. Bertoletti, Morcelliana, Brescia 2002.

tesa a questo rovesciamento delle parti è riconducibile a quello che Ricoeur definisce «il tripode della passività», di cui l'autore delinea le implicazioni etiche nel noto studio conclusivo di *Sé come un altro*. Vale la pena ripercorrere brevemente i tratti di tale articolazione della dimensione patica. Secondo Ricoeur, l'ipseità rischia di perdersi e disseminarsi nelle diverse esperienze dell'alterità che equivalgono ad altrettante esperienze di passività. Al cuore dell'iniziativa, versante ritenuto indubitabilmente attivo, si collocano così tre radici passive che corrispondono all'esperienza del corpo proprio, dell'alterità nella forma dell'estraneità e, infine, della coscienza.[13] Se persino nell'agire etico, luogo elettivo della libertà e dell'arendtiano potere di cominciare, il sé si scopre non completamente coincidente con se stesso, non compiutamente padrone, anche nel fare dell'arte si può riconoscere tale radice passiva, così come nella fruizione può emergere un versante attivo. Il "tra", pertanto, è istituito da tale rovesciamento, da un incrocio chiasmatico che genera oggetti non riconducibili a una logica proprietaria. Il suo valore aggiunto consiste proprio nella possibilità di riflettere intorno allo statuto dell'umano, rivedendo i confini tra agire e patire nel senso di una loro contaminazione.

Non solo. Seguendo la suggestione di Warburg, secondo cui fare memoria delle immagini significa ricostruire il percorso delle formule del pathos, l'indagine si sposta dal piano del "come", cioè delle modalità di incrocio fra azione e passione, al piano del "che cosa", dal momento che il contenuto delle immagini artistiche risponde al tentativo costantemente rilanciato di messa in forma di quello stesso pathos. L'arte, dunque, sarebbe gestione di uno slancio, di un impulso, talvolta orgiastico, talaltra doloroso, che per sua stessa natura chiede di essere ripensato: l'arte è un agire il pathos, ricerca di forme che possano dirlo, evitando il rischio dell'inesprimibilità, deriva che lo allontanerebbe definitivamente da ogni possibilità di contatto con la dimensione spirituale. Preso fra immediatezza e mediazione, l'umano non può che generare ambienti relazionali che utilizza come veri e propri laboratori di sperimentazione delle forme della mediazione. Il contributo di Plessner, qui, si rivela capace di offrire un fondamento antropologico al gesto artistico, che ricalca una condizione inaggirabile: la legge antropologica dell'immediatezza mediata conferma l'esigenza di vivere e interpretare l'adesione all'esistenza attraverso un reticolo di filtri già da sempre presenti nel modo umano di abitare il mondo.[14]

Lo spazio terzo creato e reso visibile dall'arte concorre ad allenare tale capacità, rendendola abitudine, senza che quest'ultima si inaridisca e si rassegni, appiattendosi, alle forme di mediazione esistenti. La definizione dell'umano a partire da tale "tra", allora, potrebbe attestarsi sul riconoscimento di una fruttuosa interse-

13 - Cfr. Id., *Sé come un altro*, Jaca Book, Milano 2005, pp. 432-433.

14 - Cfr. H. Plessner, *I gradi dell'organico e l'uomo*, Bollati Boringhieri, Torino 2006, pp. 344-363.

zione fra immediatezza dell'impulso, del prendere, dell'afferrare tentando di far proprio l'inappropriabile, e, dall'altra parte, messa in forma, contemplazione, mediazione, riflessione, spiritualità. Oltre alla polarità dinamica fra immediatezza e mediazione, si può riconoscere distintamente quel luogo "tra" come punto d'incontro fra libertà e necessità: la libertà creativa coesiste con la necessità della spontaneità, così come la passività che appare vincolata all'esperienza in modo necessario si scopre capace di libertà, di una libertà situata. Allo stesso modo, il chiasmo fra attività e passività dice della necessità di congedarsi da un'interpretazione del soggetto come proprietario, che si percepisce capace di possedersi, a beneficio di una dinamica interiore caratterizzata da una dialettica fra appropriazione ed espropriazione, prossimità e distanziamento. Infine, si può riconoscere nella dimensione del "tra" un luogo significativo di intersezione fra passato e futuro, in cui l'eredità delle mediazioni – pur correndo il rischio di trasformarsi in una tradizione inerte – si scopre capace di risvegli, rimodulazioni, restituzioni e aperture a un futuro immaginato anche quando inimmaginabile.

SILVIA PIEROSARA
Professoressa di Filosofia morale, Università degli studi di Macerata, Dipartimento di Studi Umanistici, Lingue, Mediazione, Storia, Lettere, Filosofia
s.pierosara@unimc.it