

Jonathan Enrich Füssli, L'artista sgomento di fronte alla grandezza delle rovine antiche, 1778-1780, Zurigo, Kunsthaus



SOSTANZE DI CUI SONO FATTI I SOGNI E QUEL CHE NE RIMANE

Valerio Paolo Mosco

“... ma ci serve davvero una promessa?”

Don De Lillo, Zero k

L'utopia va oggi di moda, e va di moda in un momento che di utopico non ha proprio nulla, in un momento in cui la stessa parola futuro, senza la quale il termine utopia non ha senso, è andata scomparendo dal linguaggio comune. Cambiano i tempi e il linguaggio trascrive i cambiamenti più velocemente rispetto alla nostra coscienza personale o collettiva che sia. L'aggettivo utopico ad esempio negli scaltri e sgomitanti anni Novanta era riservato a pensieri o questioni irrimediabilmente scadute, a questioni persino patetiche. Oggi invece, mutati i tempi e con essi il gusto, l'aggettivo utopico è diventato talmente nobilitante che si stenta a trovare per esso un utilizzo adeguato. Da patetico, quindi, l'aggettivo è diventato persino ingombrante. Probabilmente l'imbarazzo nasce dalla latitanza di idee che possano soddisfare la crescente domanda di utopia che c'è oggi in giro. Si ha infatti l'impressione che le idee stentino a rincorrere il successo della parola, il tutto in attesa di qualcuno, geniale o scaltro che sia, che sappia riempire i contenitori vuoti di utopia che oggi circolano sempre di più in giro.

Diverse le ragioni dell'attuale attrazione nei confronti dell'utopia. La prima, la più prosaica, è spiegabile con la teoria del valore per cui proprio il diradamento del pensiero utopico ha reso lo stesso sempre più raro, quindi sempre più prezioso. Con meno cinismo e con un po' più di *pietas* si può ipotizzare un'altra ragione. La nostra è un'epoca di rimpianti, non possiamo negarcelo, e il rimpianto più grosso, quasi inconsolabile, è quello del tempo in cui esisteva ancora il futuro, per cui del tempo in cui esisteva ancora il sinonimo nobilitante della parola futuro, ovvero l'utopia. Aveva scritto Adorno nei suoi *Minima Moralia*: “Nell'amara consapevolezza dell'illibertà l'attrazione verso ciò che non esiste più sembra quasi coincidere con lo slancio verso ciò che non esiste ancora”.¹ Aveva ragione. Ma il rimpianto genera nostalgia, un termine questo che è necessario ricordare,

1. Theodor Adorno, *Minima moralia*, Einaudi, Torino 1979, p. 15

2. Jean Starobinski, *L'inchiostro della melanconia*, Einaudi, Torino 2012, pp. 207-230

3. Josif Brodskij, "La condizione che chiamiamo esilio", in Id., *Profilo di Clío*, Adelphi, Milano 2003, p. 50

4. Colin Rowe, *L'architettura delle buone intenzioni*, Pendragon, Bologna 2005, pp. 63-85

è un neologismo medico del diciassettesimo secolo coniato per indicare lo stato di depressione che colpiva i militari quando stavano troppo tempo lontani da casa. Il termine si compone della crasi di due parole greche: *νόστος*, il ritorno e *άλγος*, il dolore.² Ritorniamo, quindi, con la memoria sentimentale a luoghi e tempi lontani e nel fare ciò proviamo dolore, ma questo dolore è di tipo particolare: è un dolore sospeso ed emulsionato che ingenera una sofferenza paradossalmente bilanciata da una capacità di maggiore introspezione: è un dolore melanconico, di tipo romantico. Se, allora, nel famoso disegno di Füssli *L'artista commosso davanti alla grandezza delle rovine* sostituissimo alle rovine romane le utopie del moderno, il risultato non solo non cambierebbe, ma sarebbe anche più convincente: le grandi e commoventi rovine monumentali del passato sono diventate oggi le passate idee di futuro. Viene allora in mente quel verso di George Trakl che il principe degli architetti nostalgici, Aldo Rossi, spesso ripeteva in calce ai suoi disegni: "...ora tutto questo non c'è più!". Ma la nostalgia, come tutti i sentimenti romantici, ha una controindicazione. Il ripetersi iterato del dolore per ciò che non c'è più può diventare, come scrive Iosif Brodskij, un grande poeta che ha dimostrato che per diventare tale si può essere anche molto scettici nei confronti delle utopie, "la prova dell'incapacità di sbrigharsela con la realtà del presente o con le incognite del futuro".³ Incapacità le cui prove sono oggi evidenti, non solo per quel che riguarda l'architettura.

Due nostalgie utopiche si compongono oggi tra loro. La prima, la più antica è derivante da una lunga filiera che inanella l'ebraismo, il platonismo greco, il cristianesimo e poi quello che Nietzsche definiva "iper cristianesimo", ovvero il marxismo. La lunga filiera è riassumibile con il mito del rimpianto del giardino dell'Eden che, con acutezza, Colin Rowe riscrive per spiegare la promessa escatologica che è alla base dell'architettura moderna⁴. Rowe immagina Adamo ed Eva che, cacciati dal giardino, si aggirano disperati coprendo i loro sessi con una traballante foglia di fico. Decidono allora di liberarsi di quella foglia che altro non è che la prova della loro colpa. Così nudi e puri, come un edificio moderno, tornano alle porte dell'Eden dove sperano di trovare un "accondiscendente Karl Marx" disposto a riaprirgli la porta. Il mito riscritto da Rowe sintetizza egregiamente la matrice utopica del moderno e al tempo stesso suscita in noi, che siamo ormai lontani dai tempi in cui Adamo ed Eva tentavano di denudarsi per tornare nell'Eden, un'attrazione nostalgica proprio nei loro confronti ed allora è come se dentro di noi ci ripetessimo: che bello era il tempo in cui si cercava di tornare nell'Eden costruendo

do un edificio nudo e puro! E che misero il nostro tempo che ha cercato di dar vita ad un materialismo senza il sol dell'avvenire! E ancor di più: che bello il tempo in cui esisteva ancora la possibilità di narrazioni collettive, il tempo degli atti di fondazione e delle promesse escatologiche. In definitiva: che bello il tempo in cui ancora esisteva l'èpos! L'architettura moderna ha vissuto e continua a vivere di èpos, ce ne rendiamo conto oggi dopo decenni di postmodernità che ha pensato di poter vivere senza legittimazione mitica del proprio operare, fallendo miseramente. È inutile, quindi, chiedersi se l'emozione che proviamo di fronte ad un edificio icona del moderno, come il Bauhaus, sia dovuta alla bellezza, per altro opinabile o sicuramente argomentabile, dell'edificio in sé o se ciò che vediamo altro non sia che l'invisibile velo con cui il racconto epico circonfonde persone e cose fino a trasfigurarle; un velo che corrisponde a quell'aura che fa sì che, come scriveva Walter Benjamin, sembrerebbe che siano le cose che ci guardano e non il contrario⁵. È inutile chiederselo perché sapremmo la risposta: il racconto vince sull'oggetto, lo circonfonde di un'aura che diventa l'ipostasi sostitutiva dell'architettura. L'attuale attrazione nei confronti dell'utopia, per cui del tempo in cui esisteva l'èpos e l'aura circonfondeva ancora gli edifici, dimostra, qualora ce ne fosse bisogno, che senza una dimensione mitopoietica, gli edifici precipitano nell'Ade della dimenticabilità, diventando melanconiche ombre di loro stessi. Esiste, quindi, una corrispondenza tra mito ed utopia ed è come se l'utopia fosse a servizio del mito, come se la stessa rappresentasse un rito di passaggio per assurgere a quell'unica possibilità di immortalità concessa alla vita, ovvero entrare a far parte di un racconto mitico⁶.

Oltre alla dimensione mitopoietica esiste un'altra nostalgia che spiegherebbe l'attuale attrazione nei confronti dell'utopia. Una dimensione più intima e celata che ha a che fare con qualcosa che l'architettura, come l'arte, per pudore o vigliaccheria, tende a non considerare: la frustrazione. Aveva scritto Robert Musil all'inizio del secolo scorso: “[...] stanze piccole, grandi, scure, eleganti e luminose, stanze all'antica. Cercavo qualcosa e non sapevo cosa, non un soggiorno, ma una camera come se l'avesse abitata prima di me l'uomo che mi sarebbe piaciuto diventare”⁷. La sua è una confessione scabrosa, di una limpidezza arrendevole il cui senso è riferibile ad una scomoda verità esistenziale: noi progettiamo, per cui prefiguriamo il futuro, non per noi o per il nostro cliente, ma per l'essere umano che a noi o al nostro cliente sarebbe piaciuto essere stato o diventare. Così facendo è come se concedessimo una nuova *chance* a noi

5. Walter Benjamin, *Aura e choc*, Einaudi, Torino 2012

6. Marcello Veneziani, *Alla luce del mito*, Marsilio, Venezia 2016

7. Citazione in Josef Hoffman, a cura di Giuliano Gresleri, Zanichelli, Bologna 1981, p.6

8. Mario Benedetti, *Fondi di caffè*, La nuova frontiera, Roma 2013, p.12

9. Acute e taglienti a riguardo le parole di Cioran: "ciò significa che è la felicità a riservarci le sorprese più dolorose. Essa ci fa trovare il mondo perfetto così come è; l'infelicità invece ce lo fa desiderare completamente diverso". Emil Cioran, *Al culmine della disperazione*, Adelphi, Milano, p.134

o a lui capace di redimere il tempo inevitabilmente perduto. È necessario ammetterlo: tutto ciò è il frutto di una sottile promessa escatologica che a stento cela una tenace utopia le cui innumerevoli sconfitte rendono inconfessabile. Lo scrittore uruguaiano Mario Benedetti trasferisce quella che potremmo definire come frustrazione utopica in una dimensione da lessico familiare: "I traslochi erano passati per la nostra famiglia dalla categoria di incubo a quella di aspettativa. Ogni volta che la nuova abitazione appariva all'orizzonte diventava, con le sue luci e con le sue ombre, un'utopia, e quando finalmente varcavamo la soglia, era come entrare nei Campi Elisi. Ovviamente la fase celestiale si esauriva molto presto, tuttavia il fatto che un mito svanisse nella nebbia delle nostre frustrazioni, non impediva che ci rimettessero a lavorare a un nuovo progetto di utopia".⁸ Si cambia casa quindi per un'utopia e dietro questa utopia si nasconde l'insopprimibile bisogno di emanciparsi dalla propria vita, di tagliare l'ombra che la stessa getta su di noi. C'è un'immagine che a mio avviso rappresenta ciò in maniera straziante. In questa immagine (che trovate nell'editoriale di questo numero di Viceversa) si vede la particolarmente non affascinante signora Farnsworth buttata su un lettino della sua implacabile casa, in quel tempio della modernità assoluta pensato da un amante poi fuggito via per costruire altri templi. Immaginiamo, allora, una scena precedente a questa, in cui la Signora sta con il suo architetto vedendo i disegni del suo tempio non ancora costruito e immaginando l'effetto della scatola di vetro nel bosco e, allora, chiede spiegazioni del grande podio antistante il suo futuro Eden incasellato nel vetro. Di certo non immaginava che il tutto sarebbe finito tra avvocati e giudici, non immaginava che la magnifica scatola di vetro, con le sue pavimentazioni di travertino a taglio di sega e le tende in *shantung*, sarebbe diventata la cassa di risonanza di un dolore che sembra trasparire dal suo sonno. L'utopia ha, in questo caso, generato il dolore, il dolore la nostalgia e la nostalgia, come immaginava Virginia Woolf per il suo eroe Orlando, quell'oblio che a ben vedere è l'unica possibilità di fuga a noi concessa quando il dolore è troppo forte per essere sostenuto. Nonostante tutto, nonostante il dolore, la nostalgia e l'oblio, siamo ancora di fronte ad una dimensione epica, ma di un'epica rovescia, ancora una volta spudoratamente romantica, che la cultura statunitense ci ha insegnato ad apprezzare e farla nostra, quella dei *broken dreams*, dei sogni infranti⁹.

L'odierna attrazione nei confronti dell'utopia è anche un fenomeno di reazione. Il gusto ondeggiava seguendo tendenzialmente una legge di azione e reazione che Ernst Gombrich de-

finiva legge della polarizzazione secondo cui, come accade per la moda, ad un determinato stile, in tempi brevissimi e sempre più spesso senza *magister elegantiarum*, succede una tendenza diametralmente opposta, la cui identità è definibile proprio attraverso il ribaltamento di quella che l'aveva preceduta¹⁰. Facciamo un passo indietro di un paio di decenni. L'*ipermodernismo* (locuzione questa di Tafuri) con cui abbiamo scavallato il millennio, nonostante millantasse il non avere un'ideologia, un'ideologia ce l'aveva e di non poco conto. Contaminazione, irrisione, smascheramento, sbeffeggio, accettazione incondizionata della realtà, anzi monumentalizzazione della stessa ad uso e consumo dei *mass media*, alleggerimento del tutto in maniera tale da epurare qualunque aspetto tragico delle sue rappresentazioni (qualunque *gravitas*), mancanza ostentata di senso del limite e disdegno totale per qualunque forma di intimità, hanno caratterizzato per decenni quella che possiamo considerare come la prima stagione postmoderna. In architettura un famoso collage di Stanley Tigerman del 1978 la sintetizzava più che bene. Il titolo del collage era esemplificativo: *Titanic*. Nel collage si vedeva la famosa Crown Hall di Mies che miseramente affondava nelle gelide acque del lago Michigan di fronte Chicago. Con questo collage, all'epoca di grande successo, Tigerman sbeffeggiava e si prendeva gioco di un'epoca, quella eroica dei Maestri, per lui ormai defunta. Il suo era uno dei tanti mettere i baffi alla Gioconda che all'epoca andavano tanto di moda. Dallo sberleffo è sorta l'architettura del disincanto, tale che persino i nuovi maestri si sono proposti al pubblico come grandi "disincantatori", come dei geni della lampada capaci di far evaporare quell'aura con cui la modernità si era da sola circonfusa¹¹. E i disincantatori, che irridevano e sbeffeggiavano in nome della critica all'ideologia, hanno avuto per un periodo non poco successo, anche perché nel leggere come riuscivano con pochi *slogan* ad effetto o con un estenuante lavoro ai fianchi a decostruire anche i miti più strutturati tutti noi, (gente semplice, a cui piace sentire le storie, le favole e i miti) ci siamo sentiti molto più intelligenti di quanto in realtà fossimo. Nella prosa di Barthes, di Foucault, di Deleuze, di Lacan, di Tafuri e nelle architetture di Koolhaas e nei saggi concettuali pieni di vuoto di Eisenman, abbiamo allora intravisto le grandi possibilità del disincanto, dell'intelligenza liberata dalle sue stesse remore. Sotto sotto, anche se nessuno aveva il coraggio di ammetterlo perché sarebbe stato disdicevole, ciò che muoveva i grandi disincantatori era un progetto paradossalmente utopico: quello di dar vita ad una vera e propria nuova genealogia della morale valida in tutti i campi, dalla filosofia

10. Ernst Gombrich, *Ideali e idoli: i valori nella storia e nell'arte*, Einaudi, Torino 1986

11. Quello che si potrebbe considerare il momento di fondazione del disincanto postmoderno è rappresentato da libro di Venturi, Izenour e Scott-Brown *Learning from Las Vegas* in cui si legge: "Insomma il mondo non può aspettare che l'architetto costruisca la propria utopia e in linea di massima la sua attenzione non dovrebbe concentrarsi su ciò che deve essere, ma su ciò che è". Robert Venturi, Steve Izenour e Denise Scott-Brown, *Imparando da Las Vegas*, p.166.

all'arte: una genealogia talmente convincente da tenere insieme agevolmente i più duri testi marxisti con l'edonismo consumista, il tutto sotto la tutela delle accademie statunitensi. Ma i tempi cambiano, e complice probabilmente la Grande Crisi, oggi i grandi disincantatori, gli smantellatori dell'aura e gli smascheratori compulsivi sono passati di moda, anzi i nuovi *magister elegantiarum* sembrano essere i nuovi incantatori possibilmente impegnati a confezionare abitazioni rifugio per profughi o case iper-sostenibili o iper-riciclabili. Ecco allora che dai retrobottega dove erano stati confinati escono fuori i visionari, gli illusi, i sognatori, gli spiriti saturnini e tra loro si privilegiano coloro i quali, possibilmente, sappiano mantenere una dose di realismo tale da preservarli da quelle provocazioni che oggi, nell'epoca della Grande Crisi, risultano sempre più fuori luogo.

La nostalgia per quando c'era il futuro, esaltata nella dimensione utopica, nel tempo è andata producendo una vera e propria trasfigurazione dell'utopia stessa. In passato l'immagine utopica era inscindibile dal suo contenuto al punto che l'immagine era per così dire a servizio di quest'ultimo. Questa condizione ha prodotto immagini capaci non solo di sviluppare l'immaginazione di generazioni di architetti, ma, anche (e forse ciò è ancora più importante), a rendere gli stessi coscienti delle implicazioni che queste immagini necessariamente sviluppavano sotto il profilo ideologico, sociale e politico. Inoltre queste immagini piene di contenuto erano mondi chiusi in loro stessi, che come tali non innescavano analogie, non producevano altre immagini, caso mai producevano ipotesi alternative, delle contro-utopie. I disegni utopici di Le Corbusier degli anni Trenta, come quello del *Plan Obus* o per il Piano di Rio o Buenos Aires, meno di trent'anni dopo hanno sicuramente costituito il riferimento di Kengo Tange e del suo gruppo per il Piano di Tokyo, ma la distanza tra queste ipotesi è talmente notevole che si ha l'impressione che lo sforzo di Tange sia stato proprio quello di scalzare Le Corbusier dal trono utopico dove egli stesso si era, a ragione, posto. In passato quindi un'ipotesi utopica difficilmente sopportava l'esistenza di una concorrenza in quanto ogni ideologia male sopportava un'ideologia concorrente. Non era mediabile ed era impossibile la convivenza tra la *Broadacre city* di Frank Lloyd Wright e la *Grossstadt* di Ludwig Hilberseimer: o si sogna una o si sogna l'altra: *tertium non datur*. La situazione è oggi completamente cambiata e di conseguenza sono cambiati il rapporto e gli effetti che queste immagini della modernità eroica, quindi utopica, producono su di noi. La prima conseguenza, la più evidente, è che ormai quella separazione tra immagine e

contenuto auspicata dai filosofi postmoderni, è ormai un dato di fatto talmente assodato che quasi non ce ne rendiamo conto. Così possiamo entusiasmarci con un trasporto persino maggiore rispetto al passato di fronte ad una immagine della *No-stop city* di Archizoom e perdere completamente di vista le implicazioni politiche di un progetto che nelle intenzioni degli autori avrebbe dovuto rappresentare la visualizzazione paradigmatica di quell'operaiamo che serpeggiava nella sinistra più estrema di quegli anni. E vedendo un magnifico fotomontaggio di *Superstudio*, oggi tanto di moda, è ben difficile che qualcuno ricordi gli *slogan* imperniati di Rousseau a buon mercato e di confuso marxismo pop alla Marcuse che, all'epoca, erano inscindibili da quell'immagine. Scissione, dunque, tra immagine e contenuto *in primis*, ma anche compresenza di più immagini utopiche tra loro a prescindere dal loro contenuto. Quelle distanze ideologiche che prima sembravano incolmabili, espressioni di veri e propri conflitti ideologici, oggi convivono pacificamente protette da quell'aura romantica e *vintage* tale che pare averle amalgamate. Allora nella nostra immaginaria galleria di immagini utopiche il *Plan Obus* e la *Broadacre city* di cui parlavamo prima, stanno uno dietro l'altro e, alleggeriti dei propri contenuti, sembrano quasi legittimarsi a vicenda. D'altronde, come fanno bene i collezionisti, prive di contenuto, tutte le immagini tendono a somigliarsi tra loro. La trasfigurazione indotta dall'estetismo non è certo una novità. Pensiamo alle icone bizantine, immagini che all'epoca in cui venivano prodotte sono state causa di terribili dissidi religiosi sulla rappresentabilità della divinità. Di tutto ciò oggi non rimane nulla: della disputa che aveva spaccato il mondo antico, ricompattatosi a stento con l'invenzione dell'ipostasi, rimangono solo lontani echi, polverose questioni da addetti ai lavori. Rimane invece lo sfondo d'oro, il mistero dell'immagine pura e di un pigmento che i pittori considerano ancora oggi il più difficile da utilizzare.

È, forse, la nostra dissociazione tra immagine e concetto, tra figura ed ideologia, probabilmente, uno dei più convincenti lasciti del postmoderno. Pensiamo a quanto andava sentenziando Margareth Thatcher in un famoso discorso tenuto a Bruges nel 1988 sul futuro dell'Unione europea: "le utopie non si realizzano perché è la nostra saggezza inconscia a non farle realizzare". Aveva ragione; l'utopia infatti, come ci hanno insegnato Raymond Aron, Isaiah Berlin, Emil Cioran, Iosif Brodskij ed altri per esistere non può fare a meno di una buona dose di totalitarismo e non può fare a meno, e ciò è anche peggio, di una incondizionata esaltazione del peggior nemico della tolle-

12. Isaiah Berlin, *Le radici del romanticismo*, Adelphi, Milano 2001

13. Henri Focillon, *Estetica dei visionari*, a cura di Marco Biraghi, Pendragon, Bologna 1998

14. Theodor Adorno, *Minima moralia*, op.cit., p.41.

ranza, ovvero della virtù. Per cui dissociamo l'immagine dal suo contenuto perché detestiamo qualunque pensiero totalizzante, ma allo stesso tempo amiamo sempre di più le rappresentazioni totalizzanti perché queste ultime è come se oggi ci purgassero di anni di relativismo sempre più debilitante e di anni di disincanto ostentato che è andato nel tempo depauperando la nostra immaginazione, amplificando a dismisura la nostra paura di volare. Isaiah Berlin nel suo acuto saggio sul romanticismo aveva compreso tutto ciò avvertendoci, da buon scettico anglosassone, del pericolo delle immagini romantiche, sintetiche, sentimentali e totalizzanti, pericolo ancora più grave allorquando emblema di un pensiero politico¹². Allo stesso tempo Berlin ammetteva che l'attrazione nei confronti di immagini di questo tipo è insita nella nostra civiltà, che da Platone in poi l'escatologia è inscindibile dal pensiero occidentale, nutrendolo nelle sue più intime radici. Acutamente, dunque, auspicava una scissione tra immagini e contenuto, o se non altro quell'allentamento della relazione tra i due che, poi, è andata attuandosi negli anni a lui successivi.

L'immagine utopica, quindi non l'utopia, soddisfa anche un'altra domanda propria di questi tempi. Henri Focillon nella sua *Estetica dei visionari* andava sottolineando la tendenza comune negli artisti visionari a semplificare la rappresentazione in modo tale da far apparire la stessa più intensa e coinvolgente¹³. A riguardo Focillon paragonava l'utopia ad una "autorità che si impadronisce del tutto più di quanto ne componga e ne ripartisca gli elementi". In questa tendenza alla semplificazione l'estetica dei visionari intercetta il gusto contemporaneo. Facciamo un passo indietro, ad un paio di decenni fa nell'epoca della decostruzione, dell'ipertrofia dei segni e della esaltazione della complessità in tutti i suoi aspetti, da quelli concettuali a quelli figurativi. Oggi il paradigma della complessità sembrerebbe essere stato sostituito dal suo contrario, dalla semplicità altrettanto ostentata. Nulla è più lontano dal gusto attuale di un progetto, all'epoca considerato come paradigmatico, come quello del Parc de La Villette di Bernard Tschumi in cui l'esaltazione della complessità arrivava ad un parossismo ormai sconfinante nell'affettazione intellettuale e lontanissimi ormai siamo dall'*overdesign* di un Gehry o di un Libeskind. Il gusto contemporaneo sembrerebbe dirci che l'architettura deve essere sintetica, icastica, iconica e i nuovi idoli sono i semplificatori, coloro i quali riescono a rendere un edificio un oggetto fanciullesco e immediato, che riescono a dar vita alla casa ideale dell'Idiota di Dostoevskij o di Felicia, la protagonista del *Cuore semplice* di Flaubert. Il nostro desiderio inconscio di semplicità è dunque appagato dalle sinte-

tiche immagini utopiche dei visionari di cui scriveva Focillon: da esse veniamo sedotti e consolati ed è come se queste ci proteggessero da un mondo che ha aumentato a dismisura la propria complessità da risultare minacciosamente imprevedibile e come tale intollerabile. Così i nuovi semplificatori (Voltaire li chiamava “terribili semplificatori” e la locuzione deve farci riflettere) è come se si opponessero all’inflazione delle immagini, salvandole da un’entropia che sentiamo in agguato, fuori e dentro di noi.

Rimane il fatto che, come ci insegna il nostro passato prossimo, senza l’utopia le immagini, e con esse l’immaginario, si atrofizza: senza l’aura mitopoietica qualunque espressione estetica entra in un’entropia difficilmente emendabile. D’altro canto persino il pragmatico Adorno ci aveva avvertito dei rischi di un mondo liberato dalle utopie: “dacché è stata liquidata l’utopia ed è stata posta l’esigenza dell’unità della teoria e della prassi, si è diventati troppo pratici e il senso dell’impotenza della teoria è diventato un pretesto per consegnarci all’onnipotente processo di produzione di un mondo ormai totalmente reificato”.¹⁴ Aveva ragione: l’utopia nella sua accezione migliore è una forma di resistenza, o se non altro ne è il sintomo. In definitiva è ancora una volta è il nostro *φάρμακον*, il nostro farmaco, ovvero il nostro veleno rigenerante.