

**Lo schermo espanso.
Dall'avanguardia meticcia degli anni settanta al nuovo cinema
giapponese contemporaneo**

Pietro Renda

Che si faccia riferimento alla prassi cinematografica o a quella teatrale, è indubbio che il XX sia stato il secolo della regia; ma già nel corso di questi decenni travagliati si insinua il germe del cambiamento che condurrà all'abbandono dell'ideale mitico del regista inteso come Creatore. Se il concetto di autorialità ha sempre rivestito particolare importanza in ambito occidentale, esso perde già una parte della sua auratica compostezza in area orientale, e in particolare in Giappone, dove, nel corso dei secoli, il ripiegamento autoriflessivo ha determinato un processo incessante di rimodulazione che, in seguito alla riapertura dei propri confini nel 1867, ha condotto al cosiddetto *wakon-yosai* (spirito giapponese e tecnica occidentale), dando luogo a dei sincretismi tanto instabili quanto proficui.

Tenuta in considerazione la naturale vocazione del cinema a essere il medium ibrido per eccellenza, la specificità giapponese costituisce un termine di paragone particolarmente fruttuoso per comprendere quali potrebbero essere i tratti distintivi della pratica registica nel XXI secolo. La cultura giapponese *tout court* sembra essere ontologicamente votata alla contaminazione e a un'auraticità diffusa e non necessariamente vincolata all'idea romantica del genio solitario, creatore di un'opera chiusa. Basti pensare in questo senso alla tradizione poetica del *renga*¹ o, ancora, per quanto riguarda lo spettacolo, al *rensageki*². La cultura giapponese si informa dunque alla base di quella che viene definita *mixed media strategy*.

Soprattutto nell'ultimo decennio, in ambito accademico, si può constatare la tendenza a fare del cinema giapponese (e in particolare quello a cavallo tra gli anni sessanta e settanta) il *case study* da cui partire per riflettere sul fenomeno della rimediazione – vero e proprio concetto chiave da cui partire per considerare la *visualità contemporanea* – e altresì sulla sostenibilità di una netta contrapposizione tra opacità e trasparenza dei media³. In quegli anni cosiddetti

¹ Si tratta di una formula espressiva che presuppone il contributo di più poeti (“poesia a catena”) che compongono un verso ciascuno fino a formare un componimento poetico. Dal punto di vista strutturale, il *renga* riprende la forma del *tanka* nella sua scansione in due emistichi: uno formato dalle prime tre misure (5, 7 e 5 sillabe) e quello formato dalle ultime due (entrambe di 7 sillabe). Il primo poeta fornisce il *tema* nell'incipit a cui si legherà l'intervento del secondo partecipante. Ad esso seguiranno innumerevoli altri emistichi (e altrettanti contributi), fino a raggiungere anche le cento strofe.

² Il termine è traducibile come *dramma a catena*, una commistione di proiezione cinematografica su schermo e performance dal vivo, con i medesimi attori che prendono parte alle scene filmate. Per maggiori dettagli si consulti B. Powell, *Japan's Modern Theatre. A Century of Change and Continuity*, Routledge, New York 2013.

³ Si considerino in particolare: Y. Furuhata, *Cinema of Actuality. Japanese Avant-Garde Filmmaking in the Season of Image Politics*, Duke University Press, Durham-London 2013; A. Zahlten, *The End of Japanese Cinema. Industrial Genres, National Times & Media Ecologies*, Duke University Press, Durham-London 2017.

della *season of image politics*⁴, il cinema riscopre di essere fortemente *invischiato* con il reale – nonché con la propria natura crossmediale –, di essere già di per sé un medium ibrido. Pertanto, focalizzarsi su alcuni *exempla* databili a quegli anni si rivela una tappa ineludibile, non solo nell'ambito dell'analisi filmica, ma anche in quello accademico. In tal senso, il volume di prossima pubblicazione (prevista per gennaio 2020) a cura di Roland Domenig e Go Hirasawa⁵ incentrato sull'esperienza sotto certi aspetti irripetibile dell'“Art Theatre Guild” (ATG)⁶ rappresenta un segnale forte in questa direzione.

Come già anticipato in apertura, dunque, il fatto che il XX secolo si possa considerare il secolo della regia, perlomeno in ambito cinematografico costituisce un punto di partenza non privo di criticità. Mentre negli anni cinquanta la figura del regista cominciava a conquistare un'aura di rispettabilità (*i.e.* politica degli autori), nel 1968 Barthes – acuto osservatore dei meccanismi poetici distintivi della cultura nipponica – in uno dei suoi testi più noti e discussi constatava invece la «morte dell'autore». Del resto, per restare a Barthes, la scrittura – e quindi anche la produzione artistica *tout court* – non è solo un lavoro intellettuale, ma anche il luogo in cui si riflette, si mette in gioco la propria vita, cercando di trasfigurare i suoi contenuti sino a renderli *singolarmente impersonali*. L'ineluttabilità di tale processo crea un cortocircuito, proprio perché la *singolare impersonalità* cui anela l'opera che si stacca dal proprio autore si scontra con la riconoscibilissima sapienza della sua mano che vi si appone come un marchio che la rende inconfondibile.

Allontanandoci da un contesto già ampiamente dibattuto come quello dell'immagine cinematografica al tempo della *season of image politics*, ci si accosterà al cinema di Shūji Terayama⁷, la cui opera fa da ponte verso le forme del contemporaneo, affrontando trasversalmente – ma senza fare leva su di esse – le questioni politiche, poiché il punto di partenza è la propria esperienza biografica. In tal senso, Terayama è molto affine a Barthes, perché interessato a liquidare la sua presenza all'interno dell'opera, nel momento in cui dichiara la sostanziale *impossibilità della storia*, sia a livello individuale sia a livello macrostorico. Terayama realizza (e teorizza) un cinema *espanso* – come rilevato già a partire dal titolo di questo intervento – perché lascia coesistere diversi apporti e supporti medialità; e la rimediazione cui fa ricorso investe non soltanto i molteplici rimandi intertestuali (che lo portano tra l'altro a essere accusato di plagio che lui stesso, in sede teorica, commenta come una forma di «cleptomania letteraria»⁸ che interessa chiunque decida di apporre i propri

⁴ Come afferma Furuhata: «The season of politics, which coincided with the golden era of leftist independent and avant-garde filmmaking practices, was, in effect, the season of image politics», in Y. Furuhata, *cit.*, p. 2.

⁵ R. Domenig, G. Hirasawa, *The Japanese Independent Cinema in Japan. A History of the Art Theatre Guild*, I.B. Tauris, London.

⁶ La fondazione dell'ATG, avvenuta nel 1961, costituisce un'esperienza forse irripetibile nella storia del cinema mondiale, capace di stravolgere la vita culturale giapponese e plasmare la sensibilità di una generazione di cinefili e futuri cineasti. Fondata inizialmente come società di distribuzione di film *d'arte* provenienti dall'Europa, si è configurata più avanti come una società di produzione di film nazionali che ha contribuito allo sviluppo della *Nouvelle Vague* giapponese.

⁷ Punto di partenza imprescindibile per uno studio transmediale dell'opera di Terayama è la monografia di S.C. Ridgely, *Japanese Counterculture. The Antiestablishment Art of Terayama Shūji*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2010.

⁸ Cfr. S.C. Ridgely, *Ivi.*, cap. 1.

pensieri su carta, considerata l'inevitabilità dello scontro/incontro con una *storia* delle forme e degli stili che ne informeranno giocoforza la sensibilità). Allo stesso tempo, se ci si sofferma su quella che potrebbe considerarsi la sua opera totale *Pastoral: To Die in the Country*, vediamo con chiarezza il suo statuto transmediale proprio per il suo nascere, innanzitutto, come una composizione poetica (che compare, seppur frammentata, anche nel film), per poi dare il titolo a una serie di collage fotografici, a una versione teatrale e, infine, alla trasposizione cinematografica datata 1974.

Questo movimento ondivago tra un supporto mediale e l'altro rileva come il *problema della diacronia*, tipico dello storicismo, sia invece qualcosa da mettere in discussione a favore della *sincronia*⁹. La sincronia potrebbe costituire una valida chiave di lettura per accostarsi criticamente all'analisi del coevo *Zeitgeist*, per tentare di parlare e comprendere il reale rimanendone apparentemente distanti. E si potrebbe finanche risalire alla riflessione baziniana – filtrata dalla feconda definizione di Daniel Morgan¹⁰ – secondo cui il cinema realista è quello in cui finzione e documentazione trovano reciproca autenticazione.

La sincronia potrebbe anche essere impiegata come metro di paragone in virtù del quale analizzare in particolare due sequenze della già citata opera di Terayama, *Pastoral: To Die in the Country*. La prima, in cui i due personaggi che interpretano Terayama adulto e adolescente giocano una partita di *shogi*. Si osservi questa composizione figurativa pluristratificata in cui vi sono effettivamente più falde temporali (tra l'altro, a sinistra, nella porzione centrale dell'inquadratura, è ben visibile Terayama bambino seduto sulla poltrona del barbiere) che rendono l'idea enzensbergeriana della «pasta sfoglia del tempo»¹¹. Ma ancora più interessante è la sequenza finale del film. Costruito come una meditazione che tenta di alterare il processo che ha portato Terayama a essere colui che è diventato, il film corrisponde alla messinscena del tentativo di uccidere la madre e modificare il corso degli eventi, sancendo la possibilità della liberazione dal passato. Arrivati al momento faticoso Terayama recalcitra e, durante quello che dovrebbe essere l'ultimo pasto consumato insieme, le pareti dell'abitazione crollano rivelando che i due si trovano seduti su un marciapiede al centro ipertecnologico di Shinjuku, mentre la performance messa in quadro dal regista si confonde con uno squarcio di reale che la macchina da presa sta captando in maniera pressoché fortuita.

Nel crollo della finzione di primo e di secondo livello, lo spettatore ha modo di entrare in contatto con la *verità dell'opera* e di assistere alla manifestazione del reale. Infatti, come rilevato da Badiou:

Il reale sarà sempre qualcosa da smascherare, qualcosa a cui si strappa la maschera, e ciò vuol dire che sarà sempre nel bel

⁹ Nella medesima direzione si è mosso Bonnefoy che, nel corso degli anni, si è più volte occupato degli *haiku*, nel tentativo di giungere al cuore dell'irriducibile differenza tra la poesia orientale e quella occidentale, tra la ricerca di un'esperienza immediata, impermanente, della prima e la volontà di concettualizzazione – e quindi di catalogazione e sistematizzazione cronologica – della seconda. In italiano sono stati tradotti quattro saggi del poeta e critico francese raccolti in Y. Bonnefoy, *Sull'haiku*, O barra O, Milano 2015.

¹⁰ D. Morgan, *Rethinking Bazin: Ontology and Realist Aesthetics*, in *Critical Inquiry*, n. 3 (2006), pp. 443-481.

¹¹ Cfr. H. M. Enzensberger, *Zig zag. Saggi sul tempo, il potere e lo stile*, Einaudi, Torino 1999.

mezzo della finzione che ci sarà una *chance* di incontrarlo, fermo restando che bisogna che esista anche un reale della finzione stessa: che la maschera esista, che sia una maschera reale¹².

Ed effettivamente è quello che emerge anche dalle parole del finale di un altro film su cui si tornerà più avanti, *Throw Away Your Books, Rally in the Streets*, di tre anni prima (1971), in cui si riflette sull'inevitabilità del fenomeno della *cleptomania letteraria*, dal momento che non si può far altro che proferire delle parole già pronunciate da qualcun altro prima di noi, vivendo all'interno di tale meccanismo finzionale che, di tanto in tanto, lascia affiorare dei lacerti di reale.

Analizzando la messa in quadro, il modo peculiare di inquadrare proprio del cinema giapponese, emergono le sue qualità profondamente grafiche. Fin dalla sua nascita, il cinema nipponico ha sfruttato la conformazione delle case e degli ambienti tradizionali, cercando di organizzare una *messinscena pluristratificata* che, creando una *narrazione parallela* a quelle delle immagini e della storia dipanantesi, può essere quasi considerata extra-diegetica o persino anti-diegetica. Non a caso, alcuni di questi autori, e in particolare gli *enfants terribles* della Nouvelle Vague (*Nūberu Bāgu*), il cui cinema si posizionava come assolutamente di rottura rispetto a quello del presunto periodo classico-tradizionale (in particolare a quello di Ozu e di Kurosawa), vengono in un secondo momento riconsiderati per la loro carica eversiva¹³. Considerata la spiccata importanza della fase della messa in quadro, l'opera di questi registi è assolutamente inscindibile da quella degli *art director* che lavorano alla progettazione dei *cadres*. Hanno preso parte ai set affiancando i registi personalità di spicco quali Tadanori Yokoo o Kiyoshi Awazu, oggi celebri pittori, illustratori e artisti grafici, considerati tra i precursori dell'estetica *superflat*¹⁴. E in tal senso simili opere *moderne* dovrebbero essere considerate all'insegna della simultaneità, poiché esse, persino nel rifiuto, non possono non guardare, ad esempio, all'arte tradizionale delle stampe *ukiyo-e*. Le esperienze di quella stagione costituiranno allora un punto di partenza ineludibile per approcciarsi al contemporaneo, in virtù del loro mettere in discussione l'esistenza di una netta demarcazione tra ciò che è reale e ciò che è finzione, plasmando quindi la sensibilità e il modo di pensare e di fare cinema delle generazioni a venire.

¹² A. Badiou, *Alla ricerca del reale perduto*, Mimesis, Milano-Udine 2016, p. 20.

¹³ Tanto che, ad esempio, nel 1998 il cineasta Yoshishige Yoshida (o secondo un'altra lettura dei *kanji* Kijū Yoshida) scriverà un importante saggio, *Ozu Yasujiro no han eiga*, e, parallelamente, anche gli altri esponenti della Nouvelle Vague cominceranno a riconsiderare i molteplici caratteri di rottura presenti nel cinema di Ozu. Il saggio appena citato è stato tradotto anche in italiano: K. Yoshida, *L'anti-cinema di Ozu*, Cesati, Firenze 2008.

¹⁴ Innumerevoli studi sono stati dedicati, più o meno direttamente all'estetica *superflat*, attraverso la cui lente sarebbe interessante tornare ad analizzare la storia del cinema e della creazione dell'immagine cinematografica, giapponese e non solo. I seguenti testi costituiscono un buon punto di partenza per la comprensione del fenomeno: H. Azuma, *Generazione otaku. Uno studio sulla postmodernità*, Jaca Book, Milano 2010; A. Favell, *Before and After Superflat. A Short History of Japanese Contemporary Art, 1990-2011*, Blue Kingfisher, Hong Kong 2011; K. Iwabuchi, *Recentering Globalization. Popular Culture and Japanese Transnationalism*, Duke University Press, London 2002. Per ciò che concerne invece uno studio diretto – pratico – dell'immagine filmica offre una preziosa riflessione l'articolo di F.D. Palumbo, *L'estetica del mondo fluttuante. Il "giapponismo" in Deleuze*, in *Laboratorio dell'ISPF*, XIII, 2016.

Il cinema contemporaneo giapponese, in questo *percorso reversibile* tra innovazione e tradizione, mantiene una certa destrezza nel reimpiegare forme e stili tipici nazionali, riuscendo a rinnovarsi e a inventare delle nuove forme. Si pensi a Takeshi Kitano che: rimedia la pittura coniando una formula originale di *pillow shot* ozuiano; impiega la danza e i barocchismi coreografici bollywoodiani (in *Zatōichi*, 2003) o, ancora, una forma teatrale classica come quella del *bunraku* (in *Dolls*, 2002) per infrangere l'idea conclusa di un tempo andato, sviluppando così una riflessione metacinematografica intorno al ruolo dell'autore in relazione ai personaggi, agli attori e agli spettatori, a favore della riemersione e dell'esaltazione del gesto (tra gli altri in *Achille e la tartaruga*, 2008). Tra le immagini non sussiste insomma un rapporto di sola identità o differenza, ma una «*connessione paradossale* fatta di prossimità e lontananza, determinata dal fatto che le cose sono *forme* che scaturiscono dal *ritmo* di essere e non-essere»¹⁵. Tuttavia, in questa sede non ci si soffermerà sull'opera di Kitano, dal momento che è stata già oggetto di innumerevoli studi, ma si sceglieranno invece due esempi del contemporaneo riconducibili a due registi di culto, Shunji Iwai e Hideaki Anno.

Il primo per *All About Lily Chou-Chou*, un film del 2001 incentrato su una popstar (appartenente alla galassia dei cosiddetti *aidoru*), Lily, attorno alla quale ruotano le esistenze solitarie di alcuni suoi fan che si ritrovano in un forum online dove hanno modo di confrontarsi e condividere la passione per la cantante¹⁶. Il progetto nasce all'insegna della *mixed media strategy* che contraddistingue la cultura giapponese, anche se, nel caso di Iwai, regista indipendente e artista visuale, si stacca dal canone *mainstream* del cinema popolare e nasce ancora prima sotto forma di romanzo online che viene poi fatto transitare in un forum, creato appositamente dallo stesso regista, dove veniva offerta agli utenti la possibilità di entrare in contatto con alcuni dei personaggi romanzeschi. Parallelamente Iwai decide di produrre una trasposizione cinematografica del romanzo, iniziando a lavorare con il compositore di musica per film ai brani che avrebbe dovuto interpretare la popstar e sceglie come interprete principale un'attrice non professionista: a quel punto una *cantante di finzione* si diventerà attrice protagonista di videoclip musicali *reali*, promuovendo il film in trasmissioni televisive. E, a pochi mesi dall'uscita del film nelle sale, il romanzo viene anche pubblicato in formato cartaceo. Si predilige insomma una strategia volta alla convergenza dei media e all'interazione forte con gli spettatori. Conseguentemente la medesima concezione interattiva innerva la forma cinematografica, portando il regista a delle scelte linguistiche ben precise. Ad esempio, nella lunga sequenza centrale del viaggio a Okinawa, l'unica vera indicazione registica che Iwai dà ai suoi attori è quella di portare con sé delle videocamere digitali per girare dei filmati, come se il loro compito fosse quello di realizzare dei resoconti personali della loro permanenza turistica. In seguito, tali scampoli sarebbero stati da lui rielaborati e inseriti nel tessuto narrativo. Una simile impostazione comporta

¹⁵ D. Liguori, *Il sonno di nessuno. Rilke e gli haiku*, in L. Russo, a cura di, *Premio Nuova Estetica, Aesthetica Preprint*, Palermo 2011, p. 124, online all'indirizzo <http://www.siestetica.it/download/Premio2011DIG.pdf> (Consultato il 23/12/2019). Corsivo presente nel testo.

¹⁶ Per un approfondimento si rimanda a S. Locati, *Nell'etere. All About Lily Chou-Chou tra transmedialità e nuovo statuto del cinema*, in "Cinergie", n. 9 (2016), pp. 128-139.

quindi lo sfrangiamento del confine tra regime di finzione e di documentazione, ma anche di prossimità all'idea, di ascendenza avanguardistica, che sia necessario perdere il controllo affinché il reale possa emergere.

Quello che si nota nel caso di Hideaki Anno con *Love & Pop* è invece qualcosa di non troppo distante dall'esempio offerto dal cinema della *season of image politics*, ossia la capacità di collocarsi in prossimità dei fatti di cronaca più discussi dall'opinione pubblica. Il film, realizzato nel 1998, è innanzitutto un adattamento cinematografico di un romanzo dal medesimo titolo di Ryū Murakami del 1996, incentrato sul fenomeno dell'*enjo kōsai*, termine con cui si è identificato uno scandalo esplosivo nel 1995 relativo alla pratica di appuntamenti organizzati da ragazzine fra i dodici e i diciassette anni con degli uomini molto più grandi, in cambio di denaro e regali tra i più disparati. Nella messinscena si avverte la flagranza e la vicinanza ai fatti, ma Anno, oltre a adattare un romanzo intorno a un argomento ancora scottante, adotta delle soluzioni linguistico-formali di stampo "documentario", calate all'interno di una struttura puramente fittoriale, tramite le quali rendere bruciante il momento del definitivo addio all'infanzia, quasi nel tentativo di ricostruire qualcosa che si è irrimediabilmente infranto, perduto. Anche in questo caso, quello che emerge è il carattere profondamente transmediale del progetto e della narrazione, nonché una vicinanza ai fenomeni sociali, come quello del bullismo che in quegli anni subiva un incremento preoccupante nelle scuole giapponesi (e che occupa un ruolo tutt'altro che secondario anche nel film di Iwai).

A questo punto del discorso sarà utile tornare alla sequenza finale tratta da *Throw Away Your Books, Rally in the Streets* cui si è fatto riferimento poc'anzi – sottolineando ancora una volta la vicinanza di pensiero tra Barthes e Terayama. Le linee narrative si sono esaurite, incagliate negli imprevisti del reale, esorbitando dalla finzione sia di primo sia di secondo livello. Si assiste allora a una carrellata che produce la mescolanza e il con-fondersi di troupe, cast artistico e perfino del regista, qui uno tra gli altri: un commiato a un certo paradigma, la rinuncia a uno status, la perdita di quell'aureola che si presume debba spettare al cineasta in quanto creatore sommo.

Alla fine di questo percorso emerge una proposta di lavoro che aneli a riunire al contempo teoria della pratica (Bourdieu) e pratica della teoria. Facendo tesoro dell'esperienza warburghiana, si ambirebbe alla creazione di un atlante delle immagini in cui il concetto cardine della sincronia venga riletto nella sua *diacronicità*, cioè osservando, a livello storico, le *evoluzioni* del linguaggio cinematografico per dimostrare però come queste non seguano una scansione ordinata, muovendosi secondo una linea del tempo irreversibile dove ogni elemento è separato. Entrando in contatto – in collisione? – con la sua «intrinseca temporalità» sarà in tal modo percepibile «lo scambio tra l'immagine e ciò che essa non è ancora, o non è più»¹⁷. Le sovrapposizioni e gli scarti – e i pieni, ma anche i vuoti da esse prodotti – che si riscontreranno continuamente attraverso un'indagine di questo tipo avranno modo di non rimanere a uso esclusivo di un cantiere teorico-filosofico avulso dalla realtà, ma di essere riconosciuti nel pieno della loro qualità e rilevanza fenomenica. Giacché, non solo l'immagine, ma altresì «la vita», nella propria molteplicità spazio-

¹⁷ A. Barale, *Cose di un altro mondo. Oriente e Occidente in Novalis e Warburg*, a cura di L. Russo, *cit.*, p. 124.

temporale è [...] “assolutamente sintetica”. In essa esterno e interno, visibile e invisibile passano l’uno nell’altro per poi nuovamente separarsi, come i poli di un elastico: “*tutto ciò che è sintetico è elastico*”¹⁸.

Due sono le caratteristiche emerse da questa disamina. Innanzitutto, il fatto che le esperienze delle avanguardie di quegli anni che risultavano allora marginali, sperimentali e per nulla non adatte a un pubblico popolare, nel XXI secolo diventano invece un punto di partenza inaggirabile per chiunque decida di approcciarsi al cinema in qualità di autore e/o teorico. Altra specificità è rappresentata dal movimento ondivago – protrattile e retrattile, reversibile – riscontrabile allorché si decida di tracciare una cartografia d’intensità, alla ricerca di un *continuum* audiovisuale tra forme e stili cinematografici di epoche distanti (nonché di tradizioni e latitudini diverse): ciò emerge, come abbiamo tentato di fare in maniera abbastanza veloce, seppur limitandosi alla sola teoria dell’analisi filmica, ma potrebbe altresì rilevarsi in termini di ricorrenza di specifici *pattern* visivi. Si potrebbe ancora, ad esempio, studiare come l’estetica *superflat* transiti dal manga al cinema; osservare come opere strenuamente sperimentali ricorrano a principi di messinscena in fondo molto vicini a quelli del cinema di Ozu. O, ancora, appurare in che modo i fenomeni della rimediazione e della convergenza dei media siano impiegati in maniere sempre simili, ma con presupposti e per scopi molto diversi. E parallelamente estendere il campo a un’analisi transmediale secondo una prospettiva transculturale, così da osservare i flussi audiovisuali nel pieno del loro transito, mentre, silenziosi, preparano il terreno per l’avvento di quello che Jaspers definirebbe, forse, un secondo periodo assiale¹⁹.

¹⁸ I virgolettati ricorrono nel *Grande quaderno di studi fisici* di Novalis e sono presenti in A. Barale, *op. cit.*, p. 36. Corsivo non presente nel testo.

¹⁹ Karl Jaspers conia l’espressione *periodo assiale* per indicare il momento storico in cui tutte le culture, per quanto distinte e separate, arrivarono a conclusioni simili determinando «l’avvento dell’essere umano nell’intera umanità» (Hersch). Riteniamo che grazie al cinema sia possibile accelerare l’ingresso nella «terza fase» che il filosofo tedesco ha definito della «storia universale», un percorso *in fieri* che non «ha ancora raggiunto il livello di una realtà storica; è ancora una possibilità dell’avvenire», in Id., *Origine e senso della storia*, Mimesis, Milano 2014, pp. 101-104.

