

AIO



Vai al contenuto multimediale

Michela Mancini

Letteratura e cultura

Vent'anni di nuova critica

Prefazione di
Fabrizio Scrivano





Aracne editrice

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

Copyright © MMXVII
Giacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale

www.giacchinoonoratieditore.it
info@giacchinoonoratieditore.it

via Vittorio Veneto, 20
00020 Canterano (RM)
(06) 45551463

ISBN 978-88-255-0842-0

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: novembre 2017

Ancora una volta, si rivela la natura profondamente relazionale dei concetti che usiamo per mettere in ordine il mondo.

Carlo Rovelli, *Sette brevi lezioni di fisica*

Indice

9	<i>Prefazione</i> di Fabrizio Scrivano
17	<i>Introduzione</i>
35	Capitolo I <i>Scenari: non soltanto teoria e critica letteraria</i> 1.1. Analogie, omologie e sincronie, 38 – 1.2. Canoni, Spazi e Periodizzazioni, 41 – 1.3. Il tempo delle narrazioni, 50
57	Capitolo II <i>Intermezzo visuale</i> 2.1. Cultura visuale e comparatistica, 61 – 2.2. Immagini e riscritture, 68 – 2.3. Supporti, media, dispositivi, 73
79	Capitolo III <i>Tendenze: quel che resta della letteratura</i> 3.1. Sensi (del testo), 81 – 3.2. Visioni, 86 – 3.3. Mente e corpo (del lettore), 96
107	<i>Bibliografia</i>
117	<i>Indice dei nomi</i>
121	<i>Ringraziamenti</i>

Prefazione

La letteratura e il resto

di FABRIZIO SCRIVANO*

Il fatto che le principali finalità del mondo culturale, intrattenere conoscere giudicare, siano sorrette da pratiche di fruizione e di produzione diffusamente multimediale e plurisensoriale non deve far credere che ogni singolo canale di comunicazione perda o perderà i suoi tratti specifici e peculiari. Anche la vita culturale ha bisogno, per sopravvivere, di varietà di specie tra loro concorrenti. E se le condizioni di sopravvivenza dentro un habitat, sia pure cruento ma vario, vengono negate o ridotte, eventualità che può verificarsi unicamente per scelte politiche che tengano conto di valori uniformati a qualche regola restrittiva (esempi sono da riconoscersi nelle finalità di mercato o nel controllo dell'informazione), presto potrebbe non esserci più nessuno, o nessuna cosa, forniti di strumenti adeguati per raccontarne o percepirne l'estinzione. Non credo negli scenari apocalittici e non li amo. Però è anche vero che, spesso, solo la paura smuove dall'assuefazione e dall'abitudine, e dall'illusione di vivere nel solo mondo possibile. E uno dei modi migliori per anticipare la paura è la veglia critica. La verità è che non siamo in un momento di emergenza. Non dobbiamo abbandonare il pianeta e non abbiamo motivo di sentirci costretti a scegliere in fretta tre o quattro cose per trasferirle su navette interplanetarie. Il futuro è qui, e adesso.

Non c'è dubbio che nella complessa rete materiale di comunicazione, che in poco più di un secolo ha permesso, tramite la moltiplicazione e la dilatazione dei luoghi tecnologici, l'accresci-

* Università degli Studi di Perugia.

mento di molte infrastrutture capaci di far circolare informazioni, conoscenze e corpi, le esperienze fatte con i differenti sistemi artistici si sono trasvalutate in nuovi strumenti che sollecitano i sensi e che producono nuove sensorialità. E bisogna certamente calcolare che se anche il trasferimento, tra media vecchi e nuovi, dovesse diventare necessariamente integrale, ci vorrà comunque molto tempo per trasferire i contenuti o continuarne anche solo la loro notizia. La cultura è veloce, sempre più veloce, ma ha il metabolismo lento, e la spazzatura non serve a nessuno. Non serve, e anzi danneggia, rimpiazzare cose logorate con cose identiche nelle funzioni: il consumo culturale affidato a rapidi scambi di oggetti, non solo produce residui che si accumulano e che riducono con la loro presenza inutile gli spazi, ma finisce anche per esigere la produzione volontaria di materiale da scartare. Michel Serres, nel breve saggio *Le Mal propre: Polluer pour s'approprier?* (2008; trad. ita. *Il mal sano. Contaminiamo per possedere?*, Melangolo, 2009) dedicato alla gestione globale degli oggetti scartati, interpretava il fenomeno come l'ultima arma del colonialismo. E senza voler applicare ai prodotti della cultura la stessa logica degli oggetti di consumo, è chiaro che la possibilità di una colonizzazione della coscienza perpetrata con eserciti di prodotti, anche immateriali come spesso sono gli oggetti della cultura, si lega strettamente alla competizione tra i diversi mezzi di propagazione e scambio culturale. Insomma, anche la ricchezza che si manifesta nell'abbondanza è una trappola. La proliferazione, quando è mera clonazione, è un rischio per la diversità e per la peculiarità. Impedisce il metabolismo, quindi la crescita e il mutamento, e, per usare un ossimoro, finisce per assediare il marginale. In fondo, sarebbe la conseguente vendetta dello scarto, che rivendicherebbe per sé gli spazi centrali della cultura, appropriandosene.

Quel che, fuori metafora, si vorrebbe sottolineare è quanta importanza avrebbe che le diverse modalità di rappresentazione e di scambio simbolico convivessero, mantenendosi il più possibile in autonomia. Sotto ogni profilo, e soprattutto sotto il profilo economico. Certamente è inevitabile che l'esperienza si contamini, e che ogni coscienza impari a mescolare i sensi, e a percepire e a

coltivare la mescola; ma è anche importante che tra le coscienze ci sia quella tensione drammatica, chiamatela distanza o conflitto o dissidenza, che garantisce l'interesse reciproco, la curiosità, e forse anche il desiderio.

La critica (estetica, letteraria, artistica, culturale, sociale) ha evidentemente tenuto d'occhio questa necessità e anzi ha interpretato il proprio ruolo di mediazione tra i diversi media. E questo libro di Michela Mancini, *Letteratura e cultura. Vent'anni di nuova critica* interessato prima di tutto a censire le varie modalità di approccio a queste tematiche, che hanno certo bisogno di contesti multidisciplinari, documenta in modo dettagliato dell'esistenza in Italia di un fitto dibattito, che ormai da più di vent'anni tocca molte corde, aprendosi a molte strade e a molte prospettive, che meritano di essere scrutate come emergenze di una concorde sollecitudine e analizzate anche nello loro diversità. E non parlerei di divergenze finché si riconoscono in questo contesto allagato, che è poi in fondo quello di ridefinire i termini e condizioni del lavoro culturale.

Non riesco a trattenermi nel proporre un rapido tuffo indietro nel tempo, risalendo almeno fino agli anni Sessanta. Subito mi imbatto, forse casualmente, in un brevissimo ma essenziale scritto, quasi intervento più che saggio, di Hans Magnus Einzelheiten, *L'industria della coscienza*, con il quale si apriva *Einzelheiten* (1962; *Questioni di dettaglio*, trad. di G. Piana, Feltrinelli, 1965). L'auspicio, qui chiarissimamente formulato, che la critica dovesse assumersi il compito di monitorare il potere e l'egemonia culturale non mi stupisce più di tanto. In poche pagine, di fatto, si smontava l'idea della figura del saggio, del sapiente che sa e quindi può controllare oggetti ed eventi. Da quando il capitalismo ha prodotto l'industria culturale, mischiando tutte le carte e i piani del Parnaso (vale la pena di riecheggiare i *Ragguagli* di Traiano Boccalini), si è anche prodotta una coscienza di origine industriale, ragiona Enzensberger: l'intellettuale non si può più districare da questa coscienza non individuale; è bene anzi che sia consapevole che ogni soggettività è un fatto sociale. Se vuole conservare una possibilità di influenza, non avendo più strumenti speciali, deve usare gli strumenti di tutti e non eludere l'ingaggio e la lotta con gli stessi strumenti che

vuole monitorare: « come se la critica della cultura non facesse parte della cultura che viene criticata e potesse esprimersi senza servirsi dell'industria della coscienza o, meglio, senza che questa di essa si serva ». E ancora, l'intellettuale « deve fare i conti con i più aggiornati e sottili tentativi di corruzione e di ricatto. Volente o nolente, coscientemente o no, l'intellettuale diventa complice di un'industria, il cui compito di cementazione del potere costituito non è conciliabile con il suo compito ed il cui destino dipende da lui, così come egli dipende da questo destino ». L'immagine dei serpenti avvinghiati non sarebbe inappropriata. O del Laocoonte, se si volesse mantenere una qualche figura umana nel quadro.

Senza voler dilungarsi nell'interpretazione di queste parole, due osservazioni appaiono però necessarie. Enzensberger potrebbe aver avuto in mente, quando parlava di intellettuali che cercavano di mantenersi puri dalla realtà dell'industria, gli autori di un saggio come *La dialettica dell'Illuminismo* (1947), Horkheimer e Adorno, che nella condanna della cultura borghese, pur da lui condivisa, sembravano rinnegare il mutamento tecnologico. E infatti, qui il secondo punto, a Enzensberger interessava promuovere gli studi dei nuovi linguaggi, e più in particolare individuare le modalità retoriche attraverso cui la cultura, nelle varie lingue del giornalismo, della pubblicità, della propaganda ma soprattutto delle diverse maniere e generi della letteratura, non esclusa la poesia, tesse le sue trame di complicità, dipendenza e contestazione con l'etica del potere e con il potere stesso che quest'etica promuove tramite la cultura.

La sorprendente attualità di questa sfida dovrebbe essere colta, in realtà, nel suo valore profetico, oggi, se ancora quei temi si riconoscono attualissimi e anzi acuiti nelle maglie delle reti elettroniche; e nel suo valore progettuale, allora, se la si ricolloca in altre imprese critiche iniziate in quel decennio, forse connotate da un aggancio meno diretto con la politica e più concentrate sull'analisi dei media. Penso a Marshall McLuhan, naturalmente, e allo stupefacente *Understanding media* (1964; *Gli strumenti del comunicare*, trad. di E. Capriolo, Il Saggiatore, 1967); la cui intenzione più rilevante era stata senz'altro, trascurando ora le particolarità delle sue tentazioni filosofiche, la ricollocazione dei saperi uma-

nistici nei nuovi regimi culturali, senza rinunciare a trasferire in essi la cultura moderna e l'invenzione della percezione come fatto di intelligenza. E si potrebbe anche fare riferimento a un libro, da collocare in un versante del tutto diverso, come quello di Nelson Goodman, *Languages of Art* (1968; *I linguaggi dell'arte*, a cura di F. Brioschi, Il Saggiatore, 1976); il cui nominalismo, semplificabile in una teoria delle etichette o delle notazioni, lasciava aperto un vasto campo pragmatico così riassunto da Brioschi nell'*Introduzione*: «i simboli non “decidono” a quale sistema appartengono, bensì siamo noi a decidere, assegnandoli a questo o quel sistema, di che simboli si tratta. E le motivazioni che ci spingono a decidere in questo o nell'altro senso possono anche dipendere [...] non dall'oggetto “in sé”, bensì da ciò che sappiamo intorno alla sua storia di produzione, alla sua funzione istituzionale, alle pratiche di comportamento entro le quali ci viene presentato». Si tratta di un'apertura alla scelta, e alla politica della cultura, già in fondo implicita nell'idea di Goodman, si potrebbe aggiungere, secondo cui il simbolo è un strumento di scambio, non propriamente moneta, ma mediatore tra sistemi culturali e linguaggi diversi che in esso si riconoscono.

Questi remoti indirizzi, presi solo esemplarmente per la loro diversità, restituiscono alcuni presupposti della critica che non mi sembrerebbe inopportuno indicare come obiettivi di una certa solidità. Anche nel contesto italiano di cui ragiona il libro di Michela Mancini, sembrano riconoscibili e attivi, e anzi ampliati e approfonditi anche all'apparire di tecnologie per la produzione culturale e per la comunicazione artistica allora agli albori; e soprattutto alla luce delle risposte che le varie arti, antichi o nuovi che fossero i loro statuti di origine, hanno dato allo scambio simbolico. Mi sembra che il lavoro critico di questi anni, in sintesi, abbia interpretato tre compiti molto generali.

Il primo è quello di indagare le azioni delle singole arti, intese proprio come competenza operativa in relazione agli strumenti che adotta. Come queste arti interagiscano e collaborino, e anche come l'esperienza che si forma tramite esse sia sostanzialmente valutata e adoperata dall'insieme degli attori che partecipano al gioco, produttori e performer, venditori e pubblico, osservatori e

critici. In questo campo si tratta anche di tenere conto come cambi la percezione degli atti culturali, quali siano i campi referenziali di questi atti e come muti la sensorialità, cioè la percezione dello spazio e del tempo in cui quelle azioni si svolgono.

Il secondo è quello di osservare le culture in cui agiscono e le altre culture con le quali entrano in relazione. Qui non si tratta solo di monitorare che effetti scaturiscono dalla velocità di spostamento e comunicazione dentro lo spazio globalizzato dalle reti tecnologiche, economiche e politiche. Si tratta anche di tenere in considerazione le permanenze delle specificità locali, che sembrano sottrarsi o essere escluse, oppure che solo sembrano evolversi peculiarmente rispetto a questi fenomeni generali. E si tratta, infine ma non ultimo, della necessità di adottare approcci storiografici che penetrino il tema del mutamento all'interno dei sistemi culturali omogenei o comunicanti: anzi, compito estremamente importante e attualissimo, perché ha la funzione di trasferire le conoscenze teoriche e pratiche dentro le condizioni sensoriali e i sistemi di percezione che sono nel cambiamento.

Un terzo compito è quello di fare da argine ad ogni tentativo di monopolio o di egemonia o di colonizzazione. Un compito politico, certo, ma che nel proprio ambito la critica si trova a dover interpretare senza utilizzare gli strumenti della politica bensì gli strumenti di quelle culture che la politica pretenderebbe di gestire. Gli orientamenti generali della cultura, le politiche di finanziamento, il riconoscimento dei meriti, gli assetti professionali e le strategie di formazione sono tutti temi che entrano forzatamente dentro l'attenzione della critica, perché tutte queste azioni si praticano con i mezzi culturali, sia per elaborarli sia per farli affermare, nel produrre opinione e consenso.

Solo questo ambito allargato può fornire motivazioni critiche che aiutino le pratiche letterarie, e le sue specifiche attitudini, a conservare un ruolo cardinale e autorevole; non solo avvantaggiata nella solidità dei suoi statuti tramite la ricognizione di fenomeni che le caratterizzino in maniera generalizzata, ma anche e soprattutto facilitata a dar conto dei suoi singoli accadimenti, cioè della particolarità e dell'unicità di ogni singola opera. Insomma, un quadro

di riferimento allargato alle interferenze e alle contaminazioni possibili e in atto tra i vari canali dell'immaginazione e della finzione non può che aiutare a comprendere meglio ciascuna peculiarità.

E in questa prospettiva non c'è dubbio che il succinto panorama proposto in questo libro dà riscontro di una incoraggiante vitalità della critica letteraria attuale.

Introduzione

Scacchiera, letteratura e mutamento Questioni di metodo

All'inizio degli anni Novanta, in un'aula dell'Università di Siena¹ si poteva assistere alla proiezione di una scacchiera sul muro. Come ogni scacchiera anche questa era composta da tasselli. Su questi, grazie a un clic del computer, comparivano parole e immagini. "Letteratura" era una delle parole. Se il tassello "letteratura" veniva spostato, per effetto di una dinamica che nessuno aveva sino ad allora spiegato, si spostavano tutti i tasselli con le loro parole e immagini. Alzando lo sguardo sopra la scacchiera si leggeva fisso il termine "mutamento". Era la prima lezione del corso di *Teoria e storia della critica letteraria* che si sarebbe ripetuta anche negli anni a seguire per analizzare a fondo questo modello di un metodo di posizionamento del ruolo della letteratura nella cultura di una società.

1. L'aula in questione si trovava negli edifici della sede di Arezzo dell'Università di Siena. Le lezioni a cui ci si riferisce sono quelle tenute da Michele Rak presso l'Università senese a partire dal 1990. A partire dal 1998 le ricerche "di rilevanza nazionale" i) *Imago. Immagine e scrittura nelle culture europee*, ii) *Imago due. Storia del libro illustrato in Europa*, (Ministero dell'Università e della Ricerca Scientifica e Università di Siena, 1998–2001); hanno costituito le basi della sezione di *Letteratura, cultura visuale e comunicazione* della Scuola di dottorato di ricerca di *Scienze del testo*, diretta da Michele Rak. La sezione è costituita da un gruppo di ricerca che ha lavorato su opere e processi culturali delle società europee tra l'invenzione della stampa e l'età digitale utilizzando gli strumenti dell'antropologia, della sociologia, della semiotica per elaborare una teoria e una storia dei processi che modificano le società e le culture attraverso i linguaggi del sistema dell'informazione e dell'arte. Gli interventi al primo Convegno Nazionale di Gaeta (Gaeta 2–4 ottobre 1974) raccolti nel volume *Sociologia della letteratura* (FERRARA, RAK, ABRUZZESE 1978) hanno contribuito a definire un mutamento in atto nel settore della critica e della teoria letteraria chiamato "sociologia della letteratura" con la rilevazione di nuovi strumenti e procedure. Lo studio delle nuove strutture testuali e dei nuovi codici espressivi della letteratura riorganizzava, oltre ai vari modelli del sapere, anche il rapporto fra testi letterari e strutture sociali. Nello specifico Rak, nel contributo *Confittualità e mediazione nel sistema letterario* (RAK 1978, 1980: 70–84) avanzava un'ipotesi di ricerca sulla funzione culturale della letteratura.

La linea di ricerca, introdotta in quelle lezioni universitarie e condivisa in queste pagine, si serve di un modello elaborato con gli studi sulla struttura della cultura, della comunicazione e della socializzazione, pubblicati tra gli anni Sessanta e Settanta del Novecento. Il termine “cultura” indica, in un senso ampio, anche antropologico, l’insieme vasto ed eterogeneo degli oggetti/testi, delle tecniche, delle pratiche, delle identità, dei significati, delle ideologie che caratterizzano un qualunque contesto storico che si scelga di prendere come oggetto di studio.

Negli anni Novanta del Novecento la necessità di un adeguato assetto epistemologico e di una dialettica tra le varie ipotesi di lavoro provenienti da ambiti disciplinari diversi, ha dato inizio a confronti fra linee di ricerca che studiavano la funzione della teoria e della critica della letteratura secondo una prospettiva della storia della cultura. Ma cosa era avvenuto e perché era necessario scrivere di “mutamento” e “cultura” con riferimento a quei campi della conoscenza e delle arti in cui è compresa anche la letteratura?

In questa introduzione si è partiti dalla rilevazione di un mutamento ancora in atto avviato in Italia intorno agli anni Settanta del Novecento. Il mutamento ha riguardato varie “rivoluzioni” e un “cambiamento di paradigma” che ha cominciato a guardare alla letteratura e alle altre arti come parti imprescindibili di un “sistema cultura”. In tale sistema, con l’apporto degli studi sul visuale si assiste sempre più ad una circolazione planetaria di testi intermediali che prevedono forme di fruizione legate a un regime della comunicazione in cui i segni verbali, visivi e musicali sembrano trovare continuamente convergenze e divergenze.

Ne è una riprova il fatto che le innovazioni estetiche degli ultimi anni vanno nella direzione delle installazioni o delle performances, ossia di modalità espressive ipermediali e polisensoriali che uniscono musica, testo drammaturgico e linguaggio visivo. In questo panorama si configura la “letteratura mediale” che ha poco a che vedere con la scrittura lineare ma che serve ancora per delineare vecchie e nuove identità e percezioni estetiche fino a poco tempo fa imprevedibili ma di cui la critica deve prendere atto.

Nel 1962 Thomas Kuhn, nel suo lavoro più importante, *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, indicava con “cambiamento di paradig-

ma” un mutamento nella modellizzazione degli eventi applicata ai differenti campi dell’esperienza e della conoscenza. In riferimento alla letteratura, Kuhn sosteneva che il lavoro del critico letterario, a differenza da quello dello scienziato che sostiene un’unica posizione, è quello di scegliere fra un vasto assortimento di posizioni (critica marxista, decostruzionismo, idealista) di un contesto culturale, ma sempre riconosciute come legittime (Kuhn 1962). La consapevolezza del cambiamento di paradigma arrivò in Italia negli anni Settanta quando era ancora vigente quell’idea di critica e letteratura a cui Kuhn faceva riferimento.

Uno sforzo di rinnovamento sistematico e scientifico arrivava dalla semiotica che avviava una riflessione sulla didattica della letteratura. In *L’altra critica* Raul Mordenti ricorda come l’assetto epistemico, che aveva assegnato un ruolo centrale alla cultura storico-letteraria, subisca l’effetto dirompente di un duplice impatto epocale: i) con le scienze umane — soprattutto psicologia e sociologia — e ii) con i *mass media* radio-televisivi (Mordenti 2007:116).

Fino agli anni Settanta la teoria della letteratura si era limitata, e in parte ancora lo fa, all’analisi di un aggregato di testi che rispondeva a definizioni e classificazioni elaborate quasi cinque secoli fa, all’inizio dell’età Moderna con le necessarie ma sempre caute integrazioni (ca.1450–ca.1789). È a partire da questi anni che Michele Rak configura e formalizza il metodo di studio e di ricerca su cui, a fine anni Novanta, si fonderà la sezione *Letteratura, cultura visuale e comunicazione* della Scuola di dottorato di Scienze del Testo dell’Università di Siena². L’analisi di una sezione del processo culturale deve tener conto di classi di fenomeni di tipo diverso — tradizioni, testi, insiemi testuali, altri insiemi segnici — e della interazione tra le serie microstrutturali che sceglie di esaminare e la struttura complessiva del sistema / processo all’interno del quale esse svolgono una funzione.

Dopo quasi venti anni dalle rivoluzioni scientifiche di Kuhn, Hans Blumenberg studiava il “naufragio con spettatore”, descritto nel *De rerum natura* di Lucrezio, come espressione paradigmatica

2. Per un ulteriore approfondimento e le pubblicazioni relative al gruppo di ricerca si rimanda a LOMBARDI 2004.

di una metafora dell'esistenza³ che riemerge costantemente nella cultura occidentale. In *Naufragio con spettatore* è la distanza che separa lo spettatore al sicuro sulla riva delle acque in tempesta che conferisce al naufragio lo statuto di spettacolo. Quella stessa distanza conferisce allo sguardo dello spettatore lo statuto di sguardo contemplativo, capace di trarre piacere dall'imperturbato punto di vista e nello stesso tempo dalla sua partecipazione attiva dettata dal coinvolgimento a distanza (Blumenberg 1979). Come sottolineava Remo Bodei nell'introduzione al saggio di Blumenberg, dell'edizione italiana del 1985, il passo di Lucrezio costituisce il fulcro intorno al quale può essere ricostruito tutto uno spazio logico e metaforico in cui si oppongono simmetricamente spettatori e attori, teoria e prassi, sicurezza e rischio, estraneità e coinvolgimento, immobilità e movimento (Bodei 1985).

Nel 1996 Lucio Russo con *La rivoluzione dimenticata. Il pensiero scientifico greco e la scienza moderna*, riprendendo il concetto di "rivoluzione scientifica", cioè la nascita del metodo scientifico, per la comprensione della "civiltà classica", individua un possibile superamento della frattura tra cultura umanistica e cultura scientifica nell'intento di abbandonare quell'idea di progresso continuo e lineare.

Nel 1980 in *Modelli matematici della morfogenesi* René Thom aveva raccolto gli sviluppi teoretici a partire dalla "teoria delle catastrofi" (elaborate tra gli anni Cinquanta e Sessanta) in cui negava i concetti di continuità, linearità e armonia della natura, riconoscendo la possibilità di improvvisi "salti" da un sistema stabile ad un altro. Servendosi di un approccio interdisciplinare Thom ipotizzava che disponendo di un opportuno modello matematico, capace di fornire la comprensibilità di un fenomeno in evoluzione, quando una piccola perturbazione cambiasse il tipo topologico della funzione matematica di questo modello, allora significherebbe che può emergere una nuova forma, cioè si produce una catastrofe, un nuovo livello di stabilità

3. Nel 1995 Paolo Rossi in *Naufragi senza spettatore*, riprenderà la stessa metafora ma al contrario. Rossi si pone alcuni interrogativi sul significato delle filosofie, delle teorie e dei discorsi sul progresso elaborati nell'età moderna in un momento in cui la considerazione del sapere come «crescita» coincide con le affermazioni dei cicli epocali e dei «naufragi» delle civiltà (cfr. Rossi 1995).