Zeitschrift: Quaderni grigionitaliani
Herausgeber: Pro Grigioni Italiano
Band: 59 (1990)
Heft: 2

Artikel: Mondo labirintico ed estetica paradossale
Autor: Fritsch, Gerolf
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-46264

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 07.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

GEROLF FRITSCH

Mondo labirintico ed estetica paradossale

L'autore di questo saggio, pubblicista e professore di tedesco e filosofia alla Scuola magistrale cantonale di Coira, studia l'estetica paradossale dei nostri tempi inquadrandola nella gnoseologia, cioè la teoria della conoscenza umana con particolare riferimento alla ricerca dei suoi fondamenti e delle sue strutture e modalità. La indaga sulla scorta di quattro divertenti apologhi di scrittori diversi che esemplificano la percezione della realtà e l'estetica di tre differenti epoche storiche: Fedro per l'antichità, Lessing per l'illuminismo, Kafka e Dürrenmatt per il tempo attuale. Se è affascinante la logica lineare di Fedro e quella dialettica di Lessing è ancora più affascinante quella paradossale di Kafka e di Dürrenmatt. Il primo è già un classico della letteratura mondiale, il secondo lo sta diventando. Inoltre lo scrittore bernese per noi ha qualcosa in più: è stato un grande amico del pittore Varlin a cui assomiglia molto per il suo atteggiamento critico nei confronti della società, e fra altro ha ambientato nel nostro cantone il suo ultimo romanzo «Durcheinandertal», pubblicato nel 1989, frutto proprio della sua estetica paradossale (Einaudi ne sta curando la traduzione italiana).

I.

Sull'opera di Kafka i critici si sono «rotti i denti» — come si dice in un buon tedesco — per decenni, e ciò non deve stupire perché senz'altro i testi dello scrittore praghese si sottraggono alla comune comprensione razionale. Le strutture paradossali non possono essere risolte né con una logica lineare né con la dialettica. Esse eliminano gli abituali rapporti soggetto-oggetto che stabilizzano la nostra immagine media del mondo e la nostra prassi quotidiana e rendono lo spazio figurale che ci circonda un nostro compagno di gioco. In fondo ci trasportano nel cerchio magico della sala degli specchi.

Un esempio evidente di questa composizione testuale sta nelle poche righe della «favoletta» di Kafka:

«Ahi» disse il topo, «il mondo diventa ogni giorno più stretto. Prima era così largo che mi faceva paura, correvo ed ero felice di vedere finalmente muri a destra e a sinistra in lontananza, ma questi lunghi muri si avvicinano fra loro così in fretta che sono già nell'ultima stanza e lì nell'angolo c'è la trappola nella quale cadrò».

«Non hai che da correre in altra direzione» disse il gatto, e lo mangiò[1].

Secondo quali regole deve essere letto e inteso questo testo? Com'è possibile individuare lo spazio, il tempo, la causalità, il

[1] F. Kafka, *Sämtliche Erzählungen*, Frankfurt a.M. 1870, trad. it. *Racconti* a cura di E. Pocar, Milano 1980, p. 326.

soggetto, l'oggetto, l'inizio e la fine, l'osservatore e il nesso osservato?
Il mondo spazio-temporale è il progetto del topo? È un progetto a cui il topo è accoppiato? È il prodotto della sua percezione e attività? O non è piuttosto lo spazio in cui regna il gatto quello che domina la scena? Questo sistema di grandezze, rapporti e accostamenti in cui l'unica cosa evidente è la sua subordinazione ad un potere appare irrazionale come un rebus. Il testo vuol dire qualcosa di più di questo?

II.

La «favoletta» kafkiana rappresenta il modello di una trappola relazionale. Una trappola relazionale nasce da una situazione comunicativa formata da messaggi doppi. Il concetto risale a ricerche condotte da Paul Watzlawick e collaboratori sui rapporti comunicativi disturbati[2]. In esse si giunge alla conclusione che, naturalmente, non qualsiasi messaggio doppio, ma le situazioni di doppio legame (*double-bind*) mantenute rigidamente e caratterizzate da messaggi contraddittori agiscono in senso schizofrenogeno nell'educazione infantile, perché provocano una costante insicurezza nell'interessato che non è più in grado di distinguere il vero dal falso, l'adeguato dall'inadeguato, cioè non riesce più ad orientarsi in modo affidabile nel proprio ambiente.
Il testo di Kafka dà una forma chiara ad una simile trappola relazionale insolubile a cui l'interessato, cioè il topo, non è in grado di sfuggire (come il lettore non si sottrae al periodo sintattico articolato solo dalle virgole). Può rivolgersi in tutte le direzioni che vuole, ma non sfugge alla «trappola» perch non solo singoli elementi, come le pare dell'angolo o l'elemento vivente sotto form di gatto, ma il sistema nella sua totalità compresi i lunghi muri che si «avvicinan fra loro così in fretta», è divenuto una trap pola. La situazione non è reversibile com nel paradosso classico, ma rappresenta piu tosto un circolo vizioso paradossale in cui inserito anche l'osservatore, in questo caso «gatto», e lo è sino al punto che senza di lu il circolo non funzionerebbe più ed il cerchi magico scomparirebbe.

III.

Immagini, testi o situazioni di fronte a cu non sappiamo come comportarci, come topo nella favola kafkiana, sono paradossa nella loro struttura. Secondo la distinzion usata da Watzlawick non si tratta in quest caso di antinomie logico-matematiche semantiche, ma di previsioni paradossa (che vanno contro le nostre attese) e di invi all'azione paradossali. Ci irritano, ci fann sentire inermi, vanno «al di là della nostr capacità di comprensione», si dice corretta mente, sottintendendo: al di là della nostr «normale», abituale capacità di comprensic ne logica o dialettica tradizionale. Ma come Se Friedrich Dürrenmatt avesse ragion quando afferma: «Nel paradosso si manifest la realtà»[3], se ne dovrebbe dedurre che ar che la realtà stessa è paradossale?
In tutte le culture la realtà è una costruzion sociale. Noi la costruiamo e la interpretiam per mezzo di forme di razionalità ogni volt diverse[4].

---

2 P. Watzlawick, J.H. Beavin e D.D. Jackson, *Pragmatica della comunicazione umana,* trad. Ferrett Milano 1978

3 Cfr. *21 Punkte zu den Physikern,* in Dürrenmatt, *Die Physiker,* Zürich 1962, trad. it. *I fisici,* Torin 1966, p. 77

4 Berger, L. Peter, T. Luckmann, *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit,* Frankfurt a.M 1969

La descrizione scientifica del concetto lineare di razionalità risale, nella nostra area culturale, ad Aristotele. La sua logica bipolare, secondo la quale si deve distinguere fra vero e falso e corrispondentemente fra cause ed effetti ad esse associati, porta il pensiero razionalistico moderno alla più rigorosa e precisa formulazione per mezzo della quale si doveva mostrare la falsità parziale o totale dell'immagine mitica del mondo tramandata dagli avi.
Questo tipo di razionalismo respinge sempre più altre forme di costruzione e di spiegazione della realtà, ad esempio quelle magiche o religiose. Con la prospettiva scientifica, a cominciare dal sedicesimo secolo il pensiero lineare diviene dominante nella nostra civilizzazione. Con i suoi mezzi però vengono indagate non solo le leggi di evoluzione e manipolazione del mondo oggettuale; in quanto sapere orientativo culturale esso domina anche le nostre concezioni pratiche nel campo sociale, ad esempio nell'amministrazione e nelle forze armate, nel commercio e nelle banche, nella struttura complessiva dello stato assolutistico; esso trova una sua espressione evidente anche nell'ambito artistico: la prospettiva centrale.
Apparentemente indifferente ai valori ma in realtà fortemente classista nella netta separazione fra soggetto e oggetto (più che altro nell'interpretazione di Cartesio) questo razionalismo, trasferito nei rapporti sociali, regola tale separazione in senso tendenzialmente gerarchico. Così, a condizione che uomini, bestie o cose possano essere privi di diritti, per quanto abbiano un corpo, gli uomini vengono trasformati in oggetti.
Un esempio artistico istruttivo dell'antichità è la seguente favola di Fedro, il quale in quanto liberto, era ben consapevole della situazione di cui parlava:

Lo schiavo

Pavido vecchio al prato
pascolava il somarello
atterrito da un fracasso
imprevisto di nemici
per non subir cattura
voleva indurre il somarello in fuga.
Lemme lemme però chiese il somaro:
«Dimmi, prego, tu pensi che su me
due basti sovrapponga il vincitore?»
«No» fece cenno il vecchio.
«Che mi fa dunque a chi servir, se io porto
il mio solito basto?»[5].

La concezione delle immagini e la struttura del senso sono chiaramente unidimensionali. Per l'asino, cioè lo schiavo, non ci sono diritti sociali, e di conseguenza viene trattato come un bene mobile cui spetta unicamente lo stato di oggetto. Il resto di soggettività che conserva ancora lo schiavo si chiama rassegnazione al suo destino «oggettivo» *costruito dalla società.*

IV.

Ancora prima che la concezione lineare della razionalità si fosse definitivamente affermata come modello di metodi rigorosamente scientifici nell'epoca moderna, il reale spostamento dell'ordine classista, unito alla dissoluzione del concetto medioevale di ordine, fa nascere o meglio rinascere ancora una nuova struttura di pensiero (dopo la sua scoperta come scienza del discorso nell'antica polis): la struttura dialettica.
Se Martin Lutero, che notoriamente era tutt'altro che un rivoluzionario *sociale,* traduce le favole di Esopo — che secondo Erodoto era uno schiavo — e le mette accanto alla

---

[5] Cfr. *Projekt Deutschunterricht I, Kritisches Lesen,* Stuttgart 1971 p. 61
[6] Ibid., p. 63

Bibbia come esercizio poetico, non lo fa per caso, come conferma la sua teoria della favola: perché? Perché in esse il rapporto fra padrone e servo, che costituiva un problema sociopolitico fondamentale del suo tempo viene posto chiaramente in risalto.
La dinamica sociale dell'epoca moderna produce già prima di Hegel e molto prima di Marx concetti dialettici che si esprimono artisticamente. Dal momento che in questa sede il tema non viene trattato per genere poetico (nel qual caso si dovrebbe cominciare dal dramma) per maggior brevità vorrei far riferimento ad una favola di Lessing:

I Cani

«Com'è degenerata in questo paese la nostra specie!», disse un barboncino che aveva viaggiato. «Nelle terre lontane che gli uomini chiamano Indie, laggiù sì che ci sono ancora dei veri cani; cani, fratelli miei, voi non mi crederete, eppure l'ho visto con i miei occhi: quelli non hanno paura neanche di un leone e hanno il coraggio di attaccar briga con lui».
«Ma», chiese al barboncino un cane da caccia molto posato «riescono anche a vincerli, i leoni?».
«Vincerli?» fu la risposta. «Questo non saprei dirtelo. Comunque, ci pensi? Attaccare un leone!».
«Oh» continuò il cane da caccia, «se non lo vincono, i tuoi tanto decantati cani dell'India non sono affatto migliori di noi, non solo, ma parecchio più stupidi».

La logica dialettica della favola è facilmente riconoscibile e non richiede ulteriori chiarimenti. I cani devono essere subito individuati come i rappresentanti del terzo stato, il leone è il principe ed è in questione il problema del potere.
Poiché l'immagine del mondo sociale che ci dà Lessing viene condizionata dalla situazione tedesca che si presenta retrograda rispetto a quella dell'Europa occidentale, l'elemento storico — che deve essere valutato correttamente — si inserisce esplicitamente nella struttura compositiva della favola. La proposizione condizionale alla fine e la circostanza che il «leone» spunta fuori solo in forma di racconto quasi in lontananza, indicano chiaramente l'erroneità di iniziative premature.
Il mutamento sociale arbitrario, dice la favola, riesce solo al momento opportuno, appena le forze di opposizione sono più forti del potere costituito, in caso contrario, fallisce.
La logica dialettica è il modello di razionalità che cerca di comprendere le forze sociali e di rendere possibile la loro descrizione. Dal 18° secolo tale modello serve per la ricerca delle leggi di movimento della società. Esso in ultima analisi mira ad una conoscenza delle regole nel rapporto fra soggetti, cioè fra uomini responsabili (cittadini). La razionalità dialettica affida il rapporto con la natura (con l'ambiente naturale e con gli animali) alla logica lineare.

V.

Nel 1985 Friedrich Dürrenmatt presenta un piccolo volume con disegni suoi dal titolo «Minotaurus. Eine Ballade»[7].
In questa «ballata», nel modello spaziale del labirinto egli rappresenta una trappola relazionale multipla da cui non c'è possibilità di uscita, anche qui fino all'esito mortale, come nella «favoletta» di Kafka.
Dürrenmatt si è sempre rifiutato di accettare l'etichetta di un'immagine pessimistica del mondo, e tanto meno quella di ottimista. Insiste nel presentare, nelle sue storie paradossali, una realtà storicamente e socialmen-

---

[7] F. Dürrenmatt, *Minotaurus. Eine Ballade,* Zürich 1985

te documentabile. Nel «Minotauro» che è una delle sue opere gnoseologiche più avanzate, ci spiega anche la base biologica di tale realtà.
La componente sociale del «labirinto» consiste nel gioco relazionale delle figure. Viene determinata dall'attrazione e dalla distruzione, dall'amore e dall'aggressione, da Eros e Thanatos, per dirla in termini freudiani. Fin qui niente di nuovo; la dinamica delle pulsioni dovrebbe essere decodificata dialetticamente o anche rovesciata secondo il modello del paradosso *classico* e in tal modo resa comprensibile. Anche la distribuzione del potere nello scenario non sembra all'inizio niente di speciale: ha come tema la superiorità della ragione e la sua ricchezza di stratagemmi: il più furbo è alla fine anche colui che domina perché vince il mostro.
Dürrenmatt dà al «Minotauro» l'interpretazione originale, cioè come rebus, in quanto costruisce il gioco delle figure coerentemente sia nel testo, sia, per quanto gli è possibile, nei disegni, partendo dall'orizzonte percettivo dell'uomo-toro e cioè nell'ambito di un labirinto costituito di *specchi di vetro*. Per questo la piccola opera assume una fondamentale dimensione antropologica che riguarda anche la teoria della percezione.
Jacques Lacan ha definito «stadio dello specchio» la fase della vita infantile fra il sesto e il diciottesimo mese. È riuscito a dimostrare quale significato fondamentale abbia la percezione della propria figura nello specchio, per l'evoluzione umana. Messo di fronte ad uno specchio, riconoscendo la propria immagine speculare, il bambino mostra una specie di «attività giubilatoria», un «dinamismo libidinoso» che contrasta fortemente con la sua impotenza motoria e che rappresenta la «matrice simbolica» in cui «...*l'Io* si riflette in una forma primordiale, prima di oggettivarsi nella dialettica dell'identificazione con l'altro e prima che il linguaggio in generale gli restituisca la funzione di un soggetto (...). La forma totale del corpo, grazie alla quale il soggetto anticipa in una sorta di Fata Morgana la maturazione del suo potere, gli è data solo come "Gestalt", in un aldilà in cui questa forma è più determinante che determinata, in cui essa però gli appare come un rilievo a grandezza naturale che esso fa irrigidire e che viene sottoposto ad una simmetria che inverte le parti - e ciò in contrasto con l'intensità di movimento di cui esso intende dotarla»[8].
Nelle «innumerevoli pareti di vetro inscatolate l'una nell'altra» che costituiscono il labirinto, il Minotauro che viene introdotto dentro cerca di farsi un'immagine esatta del proprio ambiente circostante senza sapere se si tratta solo di un sogno, perché non sa distinguere fra sogno e realtà.
Nella percezione della propria immagine speculare e dei multipli di questa prova un intensificarsi giubilante del proprio senso di sé che lo induce ad una danza di piacere, una danza in cui tutti gli esseri attorno a lui vengono coinvolti come se fossero dei multipli inconsci di lui stesso. Così l'essere biforme si crede un «condottiero», «anzi un Dio, se sapesse cos'è un Dio. Da questo piacere infantile nasce a poco a poco una danza ritmica del mostro con le sue immagini speculari che in parte invertite, in parte, come immagini d'immagini, erano identiche con quell'essere e a loro volta, in quanto immagini d'immagini d'immagini erano specularmente invertite fino a che non si perdevano nell'infinito. L'essere danzava attraverso il suo labirinto, attraverso il mondo delle sue immagini speculari».
Il processo viene rappresentato come qualcosa di poliedrico; il mostro non percepisce in modo semplicemente recettivo ma costruisce il proprio mondo solo nella percezione che gli si presenta come realtà e in tal modo conquista anche l'esperienza di sé, perché la

---

[8] J. Lacan, *Scritti* a cura di G. Contri, Torino 1974, p. 64

percezione che esercita è anzitutto una percezione di sé stesso. Grazie a questo processo variamente strutturato la realtà prodotta è *concettualmente* labirintica e insormontabile. I limiti di questa costruzione della realtà non sono limiti esterni ma interiori. L'essere è profondamente e labirinticamente intrecciato col mondo che si rispecchia moltiplicato, *la* realtà è la costruzione del suo apparato percettivo, cioè autopercettivo.
Così, la «ballata» di Dürrenmatt nelle situazioni percettive che individua in diversi «stadi dello specchio», dà contemporaneamente un'immagine di ciò che in termini neurobiologici si definisce l'accoppiamento strutturale di un essere vivente col suo mondo circostante. Al Minotauro che è stato portato nel labirinto «dopo lunghi anni di confuso sonno», questo mondo non può apparire al suo risveglio altro che ad un tempo trasparente ed opaco, infinito e allo stesso tempo come una trappola, perché l'organismo percipiente e lo spazio circostante si strutturano reciprocamente, si differenziano e divengono conoscibili nell'agire per quello che sono. «Vivere è conoscere», dicono i neurobiologi Maturana e Varela: «la nostra esperienza (è) collegata inscindibilmente alla nostra struttura. Noi non vediamo lo "spazio" del mondo, ma abbiamo esperienza del *nostro* campo visivo; noi non vediamo i "colori" del mondo, ma abbiamo esperienza del *nostro* spazio cromatico. Tuttavia noi siamo senza dubbio in un mondo. Ma se indaghiamo più a fondo in che modo riusciamo a conoscere questo mondo troveremo sempre che non ci è possibile separare la storia delle nostre azioni biologiche e sociali dal modo in cui il mondo ci appare. Ciò è così ovvio e lapalissiano che è particolarmente difficile a capirsi»[9].
Espressi con l'immagine del labirinto scelta da Dürrenmatt interno ed esterno, essere percipiente e mondo, cervello e ambiente sono quasi coincidenti: essi costituiscono *una* sola realtà ed appaiono labirintici all'essere vivente in quanto quest'ultimo non riesce col suo agire sociale a fissare punti di orientamento, cioè a capire la vita attraverso la vita-insieme-agli-altri e quindi a spezzare la circolarità dell'autoriflessione nella percezione di immagini speculari, immagini d'immagini ecc. È appunto questo che non riesce al Minotauro. Nel primo incontro con un altro essere, cioè la fanciulla, esso uccide invece di risvegliarsi perché non è capace di tenerezza; nel secondo incontro, quello con il giovane, sbrana tutto perché è stato ferito invece che amato; nel terzo incontro, si trova sul punto di raggiungere *l'intersoggettività,* ma trova la morte perché Teseo lo uccide con uno stratagemma.
Dopo il secondo insuccesso il Minotauro si accorge, di fronte alla propria immagine speculare «che si è trovato di fronte a se stesso». Dopo ciò sogna «di essere un uomo. Sogna il *linguaggio,* la fratellanza, l'amicizia, la protezione, l'amore, la vicinanza e sa anche, *mentre sogna,* di essere un mostro, sa che tutte queste cose non gli sarebbero mai toccate in sorte, sogna come gli esseri umani sognano degli dei» (corsivi di G.F.).
Il senso della favola viene sviluppato coerentemente, perché, per avere tutto quello di cui sogna il Minotauro c'è bisogno del *linguaggio.* L'intersoggettività umana, la solidarietà, la cultura si sviluppano nel linguaggio. La coscienza, lo *spirito* nascono dal gioco relazionale fra essere umano e ambiente (che è un mondo-vissuto-insieme), fra uomo e natura, fra uomo e uomo, in forma linguistica. La circolarità della percezione è superabile solo facendo leva sul carattere ricorsivo della comunicazione linguistica che

---

9 H.T. Maturana, J.F. Varela, *Der Baum der Erkenntnis,* Bern 1987, p. 28
Sul tema cfr. anche G.R. Hocke, *Die Welt als Labyrint, Manier und Manie in der europäischen Kunst,* Hamburg 1957

consente l'intesa sulle condizioni percettive, virtualmente, di tutta l'umanità.
Teseo non è disposto ad aiutare il Minotauro ad entrare in questa dimensione. Tratta l'essere biforme come un mostro. Ciò che si propone non è l'onestà, la fratellanza, l'amicizia ma l'inganno e infine l'uccisione. Contemporaneamente al riconoscimento dell'*altro* sulla base di gesti diversi e della loro struttura concettuale rivolta al *tu*, a cui è dedicata l'ormai ultima danza del Minotauro, «La danza della fratellanza... dell'amicizia... dell'amore... dell'unione in cui egli "danza" la sua redenzione... la fine del labirinto, il tuonante sprofondamento delle sue pareti e specchi nella terra», contemporaneamente a tutto questo Teseo, sotto la sua maschera di toro sguaina la spada, e quando il Minotauro, che già portava sul corno il filo rosso d'Arianna, «si gettò nelle braccia aperte dell'altro credendo di aver trovato un amico, un essere come lui, e quando le sue immagini speculari caddero nelle braccia delle immagini speculari dell'altro, Teseo lo colpì...».

VI.

Siamo noi stessi gli architetti del nostro labirinto. Noi stessi siamo Dedalo, il Minotauro e Teseo contemporaneamente, compreso il re Minosse. Posseduti dalla pulsione e dal potere, il nostro accoppiamento con l'ambiente ci appare labirintico.
Ma abbiamo raggiunto uno stadio in cui siamo sulle tracce dei suoi fondamenti. Siamo consapevoli di poterci orientare nel labirinto del mondo a condizione di riuscire a capire *come* conosciamo. In tal caso potrebbe anche cambiare il *che cosa* conosciamo: in altre parole, non gli oggetti del mondo ma i partner della nostra realtà, e ciò implicherebbe un diverso modo di operare.
Dalle trappole relazionali si esce solo purificando le regole comunicative. Nel «Minotauro», Dürrenmatt ci fornisce alcuni punti di riferimento. La ragione lineare e quella dialettica non sono in grado di afferrare la totalità del sistema; fiduciosi nelle sue regole ci perdiamo nelle volute labirintiche del mondo come in strutture speculari. Viene promossa una ragione adeguata al sistema, una ragione sistematica. Solo col suo linguaggio possiamo intenderci sulla nostra situazione. Finché ciò non avviene, il paradosso rimane la chimera del sistematico. La paradossalità è quindi la forma attuale di un'estetica che si rivolge alla ragione sistematica. Essa corrisponde al tempo in cui noi cominciamo a descrivere e a comprendere sistematicamente la realtà da noi stessi scoperta e costruita.
Volutamente lasciamo senza risposta l'interrogativo: in quale misura situazioni di crisi nella storia della civilizzazione hanno prodotto anche in altri tempi delle forme di estetica paradossale?

Traduzione: Redazione della rivista «Figure - teoria e critica dell'arte», Edizioni Kappa, Roma.