Lorenzo Tinti
Sulla grazia

Come citare questo articolo:
Lorenzo Tinti, *Sulla grazia*, «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», 31, no. 10, ottobre/dicembre 2012

In un recente intervento, un caro amico, suffragato dal Grande Dizionario della Lingua Italiana e da una solida conoscenza del latino, richiamava l'attenzione sul fatto che il sostantivo grazia (ma altrettanto bene garbo o eleganza) costituisse per i nostri antenati e in effetti costituisca ancora oggi un sinonimo di decenza e rinvii, pertanto, al campo semantico della bellezza non come mero concetto estetico, bensì estetico e morale contemporaneamente. Lo conferma, tra gli altri, il Lexicon del Forcellini, il quale, alla voce decens, sostiene che il termine certamente ha tra i suoi significati quello di grazia (saepe refertur ad pulchritudinem), e tuttavia non in quanto semplice bellezza esteriore (differt tamen a formoso), ma come quella forma di bellezza che, in un certo grado, partecipa anche della virtù e della dignità (Est enim decens pulcher cum honestate et dignitate quadam, decorus).
Nella storia della cultura italiana è forse Il Cortegiano (1528) che, per la prima volta in maniera sistematica, tratta il problema della grazia, secondo l'accezione indicata. Leggiamone allora uno dei passaggi più significativi:

«Avendo io già più volte pensato meco onde nasca questa grazia, lasciando quelli che dalle stelle l'hanno, trovo una regula universalissima, la qual mi par valer circa questo in tutte le cose umane che si facciano o dicano più che alcuna altra, e ciò è fuggir quanto più si po, e come un asperissimo e pericoloso scoglio, la affettazione; e, per dir forse una nova parola, usar in ogni cosa una certa sprezzatura, che nasconda l'arte e dimostri ciò che si fa e dice venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi. Da questo credo io che derivi assai la grazia; perché delle cose rare e ben fatte ognun sa la difficultà, onde in esse la facilità genera grandissima maraviglia; e per lo contrario il sforzare e, come si dice, tirar per i capegli dà somma disgrazia e fa estimar poco ogni cosa, per grande ch'ella si sia. Però si po dir quella esser vera arte che non pare esser arte; né più in altro si ha da poner studio, che nel nasconderla: perché se è scoperta, leva in tutto il credito e fa l'omo poco estimato. E ricordomi io già aver letto esser stati alcuni antichi oratori eccellentissimi, i quali tra le altre loro industrie sforzavansi di far credere ad ognuno sé non aver notizia alcuna di lettere; e dissimulando il sapere mostravan le loro orazioni esser fatte simplicissimamente, e più tosto secondo che loro porgea la

natura e la verità, che 'l studio e l'arte; la qual se fosse stata conosciuta, arìa dato dubbio negli animi del populo di non dover esser da quella ingannati. Vedete adunque come il mostrar l'arte ed un così intento studio levi la grazia d'ogni cosa».

Secondo la visione neoplatonica di Baldassarre Castiglione, autore del brano citato, l'ideale della grazia (che, ricordiamolo, Simone Weil opporrà alla pesantezza, definendola quale dono ultraterreno) identifica uno dei valori più alti cui un uomo possa tendere, nonché il compimento di un lungo percorso educativo, inteso come cammino di progressiva liberazione dai formidabili condizionamenti della dimensione corporale dell'essere. L'individuo aggraziato è contraddistinto da elegante decoro e leggiadra compostezza, i suoi modi misurati esprimono armonia ed equilibrio e paiono così sublimarne la natura. Pure, e in ciò risiede il miracolo della vera grazia, la raffinatezza dei suoi gesti e la nobile finezza delle sue parole, che si immaginano essere frutto di un'inveterata ricercatezza, non rivelano nulla di manierato o di ostentato, anzi scaturiscono con naturale disinvoltura.
Il paradosso è solo apparente, perché, nonostante la grazia descritta sia di norma il risultato di un apprendimento "tecnico", l'arte da cui essa è veicolata è stata a tal punto interiorizzata da divenire una sorta di seconda natura, da nascondere se stessa e farsi agli occhi del mondo spontaneità, nonchalance. Ars est celare artem. Proprio in questo consiste il concetto di sprezzatura, il quale in fondo non è che un altro nome per indicare la grazia stessa. Sprezzatura, dunque, come assoluta mancanza di affettazione, somma disinvoltura, agevole dissimulazione della fatica, capacità di rendere facile il difficile. A tutto ciò di certo pensava Giocamo Leopardi, quando, sebbene in relazione allo stile letterario, annotava nello Zibaldone: «È bellissima […] un'apparenza di trascuratezza, di sprezzatura, un abbandono, una quasi noncuranza. Questa è una delle specie della semplicità. Anzi la semplicità più o meno è sempre un'apparenza di sprezzatura […] perocch'ella sempre consiste nel nascondere affatto l'arte, la fatica, la ricercatezza. Ma la detta apparenza non nasce mai dalla vera trascuratezza, anzi per lo contrario da moltissima e continua cura e artifizio e studio» (pp. 3050-51). Insomma, secondo la tradizione umanistica, la sprezzatura è una signorile forma di protezione dalla volgarità e la grazia che essa procura – e con la quale si identifica – ne è la più evidente garanzia di riuscita.
Ma ancora per noi, oggi, le idee di sprezzatura e di grazia crediamo possano mantenere tutta la loro rilevanza. Questa, per intenderci, come difesa dal mondo degli istinti e dei bassi desideri, delle passioni manifestate con impudicizia e della grossolana ostentazione di mezzi; quella come inattuale (perché eterna) certificazione di un impegno inesausto, proteso a introiettare fino all'assimilazione modelli valoriali e paradigmi di virtù semplicemente esclusi da qualsiasi compravendita. Sia dunque la sprezzatura il traguardo visibile del duro allenamento richiesto per ottenere la grazia, e sia quest'ultima l'abilità di librarsi con la leggerezza del pneuma su un mondo soggiogato dalla pesantezza del soma.
Vengono alla mente le parole con cui Italo Calvino evocava l'immagine del Cavalcanti

boccaccesco: «Se volessi scegliere un simbolo augurale per l'affacciarsi al nuovo millennio, sceglierei questo: l'agile salto improvviso del poeta-filosofo che si solleva sulla pesantezza del mondo, dimostrando che la sua gravità contiene il segreto della leggerezza, mentre quella che molti credono essere la vitalità dei tempi, rumorosa, aggressiva, scalpitante e rombante, appartiene al regno della morte, come un cimitero d'automobili arrugginite» (Lezioni americane).
Vale la pena indugiare ancora un poco sull'apparente contraddizione evocata nella pagina di Calvino. Da una parte una gravitas (dal latino, appunto, pesantezza) che contiene il segreto e procura autentica leggerezza, dall'altra una levitas (leggerezza, in quanto dinamismo stordente ed evasione rumorosa della modernità) che invece invischia al peso e all'opacità della componente cadaverica del mondo. Ma gravitas (termine etimologicamente imparentato col sanscrito gurū, «maestro, precettore spirituale») rimanda anzitutto alla serietà di un severo apprendistato, all'attenzione vigile e sollecita del filosofo, a quell'accortezza razionale che si tramuta in una perfetta presenza di spirito, in ciò che la cultura giapponese definirebbe zanschin («mantenimento dello spirito in costante allerta»). Al contrario, per levitas s'intenda la fatuità irriflessa di chi è sempre altrove da sé per eludere le domande di senso che lo richiamano alle proprie responsabilità esistenziali, la vuotezza connaturata alla pratica ossessiva del divertimento e dello svago, la vulnerabilità che viene da una mancata costruzione della personalità individuale e che conduce a un volubile affidamento a quegli oggetti o a quegli atteggiamenti cui la moda attribuisce di volta in volta il potere di integrazione.
Altro è leggerezza come instabilità per deficiente struttura o come fragilità per inconsistente sostanza; altro è leggerezza come grazia, che – lo si è visto – è la qualità di colui che, attraverso un insistito allenamento, sembra vincere con facilità la resistenza della materia. Leggero, in questo senso, è ciò che, tramite una fatica scelta, si è affrancato il più possibile dalla fatica impostagli dall'esistere e ha acquisito destrezza e agilità. Non a caso Gotthold Ephraim Lessing definì la grazia come «bellezza in movimento».
Di là la debolezza di un animo infiacchito dall'inerzia, di un'indole remissiva giacché sempre sedata, accudita, distratta: un'insostenibile leggerezza che si fa nichilismo e deprime («spinge verso il basso», quindi appesantisce) lo spirito. Di qua una volontà pronta, tonificata dal lavoro in vista di una meta, reattiva ed energica, sollevata («innalzata dal basso», quindi alleggerita) dal momento che si sente preparata ad affrontare le prove che le si porranno dinnanzi.
In senso figurato (ma andrebbe altrettanto bene in quello letterale), si può concludere che l'immagine di uomo che fino a qui siamo andati sostenendo è quella dell'atleta: contemporaneamente vigoroso e leggiadro, potente e preciso. Alla stessa metafora, del resto, era già ricorso il Seneca delle Epistulae ad Lucilium: «Non imprimerà grande slancio alla gara un atleta (non potest athleta magnos spiritus ad certamen adferre) che non abbia

mai subìto un livido; quello, invece, che ha visto il proprio sangue, sentito i denti scricchiolare sotto i pugni e, steso a terra per uno sgambetto, ha sostenuto tutto il peso dell'avversario né, una volta abbattuto, ha consentito al proprio animo di abbattersi, l'atleta che dopo ogni caduta si è rialzato più baldanzoso, questo sì che si presenta con grande speranza al combattimento […]; difatti il valore, quando è sfidato, acquisisce grande energia (multum enim adicit sibi virtus lacessita)» (II, 13). O altrove, più esplicitamente: «Il male che preme, che sovrasta, che incalza, ti seguirà e incomberà su di te con un peso anche maggiore, se continuerai a ritirarti; se invece ti manterrai ben saldo e vorrai ostacolarlo, verrà respinto. Quanti colpi gli atleti ricevono in pieno viso, quanti su tutto il corpo? Sopportano tuttavia ogni tormento per desiderio di gloria e non solo perché combattono, ma allo scopo di combattere; perfino l'allenamento è una tortura. Anche noi, dunque, superiamo ogni difficoltà: il premio non è né una corona né una palma e nemmeno un trombettiere che impone il silenzio perché sia udito il nostro nome, ma la virtù e la fermezza d'animo e la pace garantita per sempre (virtus et firmitas animi et pax in ceterum parta), se la Fortuna è stata sconfitta in qualche battaglia» (IX, 78).

Solo l'animo di chi non si è sottratto all'agone, di chi si è sottoposto con caparbietà alla lotta, è un animo virile (stessa radice di virtus): solo l'animo di chi si è sobbarcato il fardello dell'impegno e della responsabilità sa poi reggersi – risorgere (resurrexit)– con più fermezza. «Quanto più il fardello è pesante, tanto più la nostra vita è vicina alla terra, tanto più è reale e autentica. Al contrario, l'assenza assoluta di un fardello fa sì che l'uomo diventi più leggero dell'aria, prenda il volo verso l'alto, si allontani dalla terra, dall'essere terreno, diventi solo a metà reale e i suoi movimenti siano tanto liberi quanto privi di significato» (Milan Kundera, L'insostenibile leggerezza dell'essere). Leggero e aggraziato, allora, sarà l'animo che porta con destrezza e facilità il carico che la vita gli consegna, non l'animo che si ostina a rifiutare quel carico e che ogni soffio della sorte può disperdere. Si ricordino altresì le parole di Thomas Mann: «Fermezza di fronte al destino, grazia nella sofferenza, non vuol dire semplicemente subire: è un'azione attiva, un trionfo positivo» (La morte a Venezia).

Dovrebbe essere ormai chiaro come il concetto di grazia che andiamo suffragando e che, se non ci inganniamo, suffragava anche il Castiglione, differisca notevolmente dall'omonimo concetto teologico, il quale, individuando «il favore, il soccorso gratuito che Dio dà perché rispondiamo al suo invito» – come recita il Catechismo della Chiesa Cattolica – «dipende interamente dall'iniziativa gratuita di Dio» e «supera le capacità dell'intelligenza e le forze della volontà dell'uomo». E ciò che è più importante: «la preparazione dell'uomo ad accogliere la grazia è già un'opera della grazia. Questa è necessaria per suscitare e sostenere la nostra collaborazione alla giustificazione mediante la fede, e alla santificazione mediante la carità». Tutt'altro, per noi. L'idea di grazia finora descritta rinvia a una condizione di armoniosa prestanza, a uno stato di gentilezza fisica e spirituale che premia e

ricompensa l'avvedutezza dell'intelletto e la perseveranza della volontà, ovvero capacità prettamente umane, sebbene potenziate con tenacia e dedizione.
La grazia rappresenta senz'altro un obiettivo ostico, tuttavia, essendo la conseguenza di una deliberata scelta della ragione, non esula dalle facoltà umane: è semmai in grado di rigenerarle, innalzandole al di sopra del consueto. Essa non promana dall'alto, non viene "ricevuta", ma scaturisce in interiore homine, si concretizza in un progetto di autoperfezionamento, che impegna non meno l'intelletto che la volontà, e, per dirla con lo Stagirita, diviene una «virtù sovrumana, una sorta di virtù eroica e divina», che si oppone alla bestialità. A questo punto, ma solo a questo punto, si può concordare con le parole di Dante, chiosatore dello stesso Aristotele, laddove afferma: «quelli che hanno questa grazia, cioè questa divina cosa, sono quasi come dèi» (Convivio, IV, 20).
Conclusa la stagione della precettistica rinascimentale, fu probabilmente il cosiddetto Classicismo di Weimar a ereditarne con maggiore consapevolezza l'assunto (tutto sommato neoplatonico) di indagare le profonde implicanze tra considerazioni estetiche e considerazioni filosofico-antropologiche, coniugandolo con le ricerche che studiosi come Winckelmann o Sulzer avevano recentemente compiuto sull'ideale classico della kalokagathia. Tale compito rifluì soprattutto all'interno di uno dei sodalizi più produttivi dell'intera storia del pensiero artistico occidentale, quello appunto tra Johann Wolfgang Goethe e Friedrich Schiller. In particolare, fu l'inarrivabile autore del Don Carlos a porre, sullo scorcio del '700, la questione dell'Educazione estetica dell'uomo; e ad essa sarà bene fare ora un breve cenno.
Anzitutto va specificato che, anche per Schiller, la grazia è una categoria essenzialmente etica, giacché «è una bellezza che non è data dalla natura, ma che viene prodotta dal soggetto stesso», ovvero dipende dalla sua imprescindibile libertà: essa si manifesta esteriormente, nei gesti e nelle parole, ma in quanto portato di quell'armoniosa disposizione spirituale che solo la forza di volontà individuale può raggiungere. «La grazia è la bellezza della forma sotto l'influsso della libertà; la bellezza di quei fenomeni che la persona determina. La bellezza architettonica [ovvero quella della struttura organica dell'essere] rende onore all'autore della natura, la grazia a colui che la possiede. Quella è un talento, questa un merito personale» (Grazia e dignità). Analogamente, nella terza delle Lettere sull'educazione estetica dell'uomo, pubblicate nel 1795, il grande tragediografo ricorda che «La natura si comporta con l'uomo non meglio che con le altre sue creazioni: agisce per lui quando egli, come libera intelligenza, non può ancora agire da se stesso. Ma ciò che lo fa uomo è per l'appunto questo: che egli non si ferma a ciò che fece di lui la natura, ma possiede la capacità di fare a ritroso, attraverso la ragione, i passi che quella anticipò per lui, di trasformare l'opera della necessità in un'opera della sua libera scelta e di elevare la necessità fisica a necessità morale».
Nessuno potrebbe negare la presenza nell'uomo di una componente fisica, la bellezza della

quale risiede proprio nell'esattezza con cui le leggi di natura sovrintendono alle sue funzioni organiche. «Ma l'uomo è al tempo stesso una persona, vale a dire un essere, che può divenire esso stesso causa, e più precisamente causa ultima e assoluta dei propri stati; un essere in grado di trasformarsi per ragioni che trova in se stesso. Il modo della sua manifestazione fenomenica dipende dal suo modo di sentire e di volere, e quindi dagli stati determinati da lui stesso, nella sua libertà, e non dalla natura secondo la sua necessità» (Grazia e dignità). Ciò non significa, del resto, che la sua intenzione morale debba poi coincidere con un arbitrio sconfinato, giacché «ogni uomo individuale, può dirsi, porta in sé, per potenzialità e per determinazione, un puro uomo ideale, ed il mettersi in accordo in tutte le sue variazioni con l'immutabile unità di questo, è il grande compito della sua esistenza» (Lettere sull'educazione estetica dell'uomo, IV).
L'intuizione geniale di Schiller, per quanto – lo si è visto – mediata da certa riflessione rinascimentale, è che il raggiungimento di questa compiuta maturazione interiore si possa poi evincere da elementi estrinseci; addirittura – oggi diremmo – dalla gestualità di una persona. La forma del fenomeno è la spia della complessione morale che esso riveste, e, per il pensatore tedesco, una perfetta vigilanza razionale sui movimenti volontari, capace tuttavia di salvaguardare una parvenza di naturalezza, si traduce nella forma della grazia, mentre lo stesso livello di padronanza sui movimenti simpatetici (o involontari) si traduce nella forma della dignità. L'ottenimento di siffatti obiettivi, essendo espressione diretta della libertà spirituale, dipende unicamente da un impegno intenzionale, da una deliberata scelta dell'individuo e il merito che ne deriva risulterà comunque superiore a quello che compete al prono accoglimento dell'impronta materiale, sia pure la più esemplare, di una ragione trascendente, o persino a quello della ragione trascendente stessa, se si estrinseca secondo uno schema obbligato. «I semplici esseri organici sono per noi rispettabili come creature; l'uomo può esserlo per noi solo come creatore (ossia come creatore del proprio stato). L'uomo non deve limitarsi, come gli altri esseri sensibili, a riflettere i raggi di una ragione estranea, foss'anche quella divina, ma deve, simile a un corpo solare, splendere di luce propria» (Grazia e dignità). Si inferisca, allora, che la grazia («bellezza in movimento») è il suggello esteriore della perfetta conformità interiore alla libertà del proprio animo, secondo la norma etica che questa da sé sola si è data.
Nel semestre invernale 1936-37 Martin Heidegger tenne all'Università di Friburgo un seminario dedicato al pensiero estetico di Schiller e, in specifico, alle sue lettere Sull'educazione estetica dell'uomo. Sebbene i documenti originali siano andati in larga maggioranza perduti, è stato possibile ricostruire il corso, e in maniera molto attendibile, grazie agli appunti degli studenti che lo seguirono. Ebbene, analizzando le lettere diciannovesima e ventesima, egli si interrogava sul tema autentico di esse e concludeva così: «La questione è quella dell'origine della libertà. In che modo Schiller (ovvero Kant) comprende la libertà? Libertà è dare a se stessi una legge. La libertà è in tal senso il

concetto fondamentale per il determinare-se-stesso dell'uomo, per l'«essere-persona» e di conseguenza anche per la morale. Tuttavia, in queste due lettere si tratta senz'altro dello stato estetico! Dunque non di quello morale! Eppure, nel contesto di queste due lettere, si fa parola della libertà in modo accentuato. Lo stato estetico è quello stato in cui l'uomo si rapporta alla bellezza. E la bellezza, per Schiller, è libertà nel fenomeno [XXIII, 386; 103]. Da ciò dipende il fatto che qui, dove si deve dire che cosa sia lo stato estetico, si tratta in fondo autenticamente della libertà» (Introduzione all'estetica).
Converrà, a questo punto, rievocare ancora una volta il concetto di sprezzatura e interrogarsi nuovamente sul paradosso della grazia, la quale è sì controllo morale dei fenomeni esteriori e volontari, ma tale da apparire naturale, spontaneo. Si è detto: costrizione che si configura come libertà. E ciò è possibile perché la grazia rappresenta quella forma visibile di bellezza, esclusivamente umana, in cui lo spirito ha raggiunto un tale livello di autocomprensione da affiorare in superficie e contaminare la materia, trasformandone la necessità in libertà. Del resto, idee non troppo dissimili si possono ritrovare già nello stoicismo di Marco Aurelio: «Bisogna che anche il portamento fisico, così nel moto come nell'immobilità, ricerchi compostezza ed eviti la fatuità. Infatti, a quella guisa che l'abitudine alla meditazione riverbera sul volto un alito di pensosità e di gravità; alla stessa guisa si deve pretendere per il corpo nella sua totalità. Caratteristiche, codeste, che si debbono attuare senza affettazione» (Ricordi, VII, 60).
Ma, tornando a Goethe, egli sosteneva che l'uomo ha coscienza di sé dal momento che incarna l'autocoscienza della natura, la quale è unità dinamica di materia e spirito, ma solo nell'uomo dotato di grazia alberga qualcosa di eroico, giacché egli solo coglie «l'elemento divino che è all'interno della forma produttrice della natura» e «sa formare il proprio io all'interno del divenire eterno» (Stefano Zecchi) di essa. Animale grazioso, per dirla con Dante, è colui che si è reso consapevole del modello ideale sotteso al suo divenire e che si sforza di aderirvi: in lui la metamorfosi dell'essere si fa volontaria formazione (Bildung). Questo è il significato profondo – e d'impronta alchemica – della «filosofia naturale di Goethe [La metamorfosi delle piante, in particolare], in cui i sensi e la mente metodicamente affinati diventano strumento della comprensione dall'interno delle forme naturali, in una visione antimeccanicistica delle dinamiche con cui la materia procede verso la purificazione e il perfezionamento» (Michela Pereira, Arcana sapienza).
Inoltre, non c'è alcun dubbio che, nonostante abbia alle spalle un annoso apprendistato e nonostante, in fondo, si ispiri ad un modello di perfezione trascendente, la grazia si esplichi e si esaurisca nell'hic et nunc. Essa è di questo mondo; e proprio in questo mondo è chiamata a coniugare l'ideale secondo le norme immanenti del reale, a costringere l'assoluto nel presente. Su tutto ciò Goethe è intransigente, come ricorda Pierre Hadot nel suo ultimo libro (Ricordati di vivere): «Per liberarsi dal triviale e dalla banalità, non bisogna, secondo Goethe, fare come i romantici che evadono dal presente per rifugiarsi in un ideale

remoto o a venire. Occorre invece ammettere che ogni istante presente non è affatto insignificante, che è necessario scoprirne la ricchezza e il valore, rivelare in esso la presenza dell'ideale, o perché effettivamente ricco e pregnante per l'intensità dell'esperienza che fa vivere, o per il valore morale che gli si può attribuire, rispondendo alle esigenze del dovere, o ancora perché la poesia o l'arte riescono a trasfigurarlo. È solo grazie a questa presa di coscienza del valore del presente che la vita può ritrovare la sua dignità e nobiltà».
La grazia, allora, non è che il suggello di una volontà che, di fronte alla volgarità del quotidiano, non si arrende, non si rassegna al peso deprimente della nostalgia – del passato o del futuro – ma ha il coraggio e la forza di elevarsi «al suo massimo vertice» e di sostare a quell'altezza, «senza esser di nuovo tratta al basso dalla presunzione» o dallo sconforto. Essa, per usare un'altra espressione goethiana, diviene «salute del momento in tutto il suo valore», capacità di cogliere l'attimo presente come kairos (occasione decisiva), valorizzandone il senso profondo e la potenziale dignità.
Vorremmo, infine, svolgere un'ultima considerazione: la grazia, intesa come forma di eleganza, non può che contrapporsi alla moda: a qualsiasi moda. Essa, lo abbiamo visto, essendo completa padronanza del dislocarsi del corpo nello spazio e divenendo per questa via espressione visibile della libertà interiore, elicita ed incarna la nobiltà racchiusa nell'animo di ogni uomo, e lo fa offrendo un'immagine assoluta di stile. Ma se lo stile è la maniera di interpretare se stessi nel mondo, allora la grazia ne rappresenta il genere più alto, ne esprime la variante sostanziale, giacché rispecchia durevolmente l'essenza spirituale dell'individuo, prescindendo dai condizionamenti mutevoli di qualsiasi moda. Questa, infatti, non è che una figura dell'impermanente e dell'effimero, come aveva già compreso il Leopardi del Dialogo della Moda e della Morte, laddove denunciava la stretta parentela tra le due interlocutrici e, dando voce alla prima, le faceva dire all'altra:

«Dico che la nostra natura e usanza comune è di rinnovare continuamente il mondo, ma tu fino da principio ti gittasti alle persone e al sangue; io mi contento per lo più delle barbe, dei capelli, degli abiti, delle masserizie, dei palazzi e di cose tali. […] A poco per volta, ma il più in questi ultimi tempi, io per favorirti ho mandato in disuso e in dimenticanza le fatiche e gli esercizi che giovano al ben essere corporale, e introdottone o recato in pregio innumerabili che abbattono il corpo in mille modi e scorciano la vita. Oltre di questo ho messo nel mondo tali ordini e tali costumi, che la vita stessa, così per rispetto del corpo come dell'animo, e più morta che viva; tanto che questo secolo si può dire con verità che sia proprio il secolo della morte».

Proviamo a parafrasare e ad attualizzare il testo leopardiano. Evidentemente, per l'autore delle Operette morali una vita degna di questo nome deve mirare ad uno scopo che la qualifichi, deve possedere una natura progettuale, al fine di supportare una costruzione progressiva del sé. Al contrario, un'esistenza ispirata ai dettami volubili della moda finisce

per essere nient'altro che una prefigurazione della morte, poiché viene privata, da un canto, della responsabilità individuale nella definizione del proprio programma di autoperfezionamento, dall'altro del senso della continuità temporale, che è poi il fondamento del senso della continuità dell'identità. Il fascino morboso della moda, difatti, risiede nella sua fugacità, in una temporaneità che è promessa di morte anticipata: essa frantuma il tempo in una «serie di episodi di durata determinata» (Zygmunt Bauman, Homo consumens) e, in tal modo, appiattisce la vita sull'evanescenza dell'attimo: «Il tratto nichilistico della moda, che vive della negazione del mondo da essa prodotto perché la sua permanenza significherebbe la sua fine, destruttura nei consumatori la dimensione del tempo, sostituendo alla durata temporale, che è fatta di passato, presente e futuro, la precarietà di un assoluto presente che non deve avere alcun rapporto con il passato e il futuro» (Umberto Galimberti, I miti del nostro tempo). Non diversamente, il grande sociologo tedesco Georg Simmel asseriva che il problema della moda «non è essere o non essere, la moda è contemporaneamente essere e non essere, si trova sempre sullo spartiacque fra passato e futuro e ci dà, finché è fiorente, un senso del presente così forte da superare in questo senso ogni altro fenomeno. Anche se il germe della sua morte, la sua destinazione a venir distrutta, sta già nell'indirizzarsi della coscienza sociale verso il punto da essa indicato, questa caducità non la declassa minimamente, le dona invece un altro motivo di fascino» (La moda).

Di conseguenza, la moda non può permettersi il lusso della ponderazione o, peggio, della stabilità, anzi genera uno stato di continua apprensione, un sentimento d'urgenza (c'è chi ha parlato di «stato di emergenza») che garantisce a sua volta un movimento incessante, al contempo causa ed effetto di una perdurante insoddisfazione. «Il nostro ritmo interno richiede periodi sempre più brevi nel cambiamento delle impressioni, o, in altre parole: l'accento degli stimoli si sposta in misura crescente dal loro centro sostanziale al loro inizio e alla loro fine» (Simmel). È con la velocità del cambiamento che la moda tenta di anestetizzare un senso montante di smarrimento esistenziale: «Il cambiamento della moda indica la misura dell'ottundimento della sensibilità agli stimoli nervosi: quanto più nervosa è un'epoca, tanto più rapidamente cambieranno le sue mode, perché il bisogno di stimoli diversi, uno dei fattori essenziali di ogni moda, va di pari passo con l'indebolimento delle energie nervose» (Simmel).

D'altronde, proprio nel momento in cui sembra promettere un ampio spettro di possibilità tra cui muoversi, la moda di fatto ostacola ed indebolisce il ricorso responsabile alla libertà personale, perché il suo non è un invito ma una costrizione a scegliere, senza contare che, a ben vedere, essa restringe la scelta in un ventaglio di possibilità preselezionate e prescritte da altri. La sua ambiguità più grande, il suo stato di labile coincidentia oppositorum discende inoltre dall'instabile fusione che essa realizza tra l'impulso psicologico all'individualizzazione e l'impulso all'omologazione: il primo essendo appena un espediente

calcolato per condurre al secondo. «In questo modo il mondo interiore dell'individuo viene sottomesso a una moda e ripete così la forma del gruppo dominato dalla moda. E ciò avviene proprio attraverso l'oggettiva mancanza di senso di queste mode individuali che dimostrano il prevalere del momento formale unificante sul momento oggettivamente razionale» (Simmel).
La libertà promossa dalla moda non è che un miraggio, ciò che in realtà essa alimenta è giusto un'ansia consumistica di inclusione sociale, una mutazione costante del look che sottende una liquefazione dell'identità: «è questa fragilità, che si cela sotto l'apparente facilità di liberarsi delle identità individuali e dei legami sociali, ciò che viene rappresentato – nella cultura contemporanea – come l'essenza della libertà individuale. L'unica scelta che questa "libertà" non potrebbe in alcun modo riconoscere, né facilitare o consentire, è la decisione (o forse l'abilità) di perseverare nell'identità che ci siamo già costruiti» (Bauman).
Non si creda di cogliere un'analogia tra la coazione al presente esercitata dalla moda e la valorizzazione del presente insita nella visione goethiana della grazia precedentemente descritta. Nel primo caso, "presente" rinvia ad una dimensione temporale priva di spessore nella quale vige un preciso modello estetico; ad essa ne subentrerà una nuova, altrettanto fintamente definitiva, che liquiderà finanche la memoria della precedente, escludendo ogni possibilità di evoluzione. In questo senso, il presente configura una parentesi di immaturità innaturalmente protratta, in cui l'eterno ritorno degli stessi gesti svela una forma di autismo collettivo indotto a fini di lucro.
Nel secondo caso, "presente" significa semplicemente "tempo effettivo della vita" e richiama al dovere di considerare l'esperienza attuale come unico banco di prova del proprio sforzo di miglioramento, come l'unico spazio concesso per l'affermazione delle proprie aspirazioni a trascendere la pesantezza connaturata alla materia. In questo senso, il presente è l'avanguardia del passato, da esso traendo e ad esso restituendo valore: non lo svilisce in nome di un vitalismo iconoclasta, né lo sopravvaluta come un paradiso di felicità perduta. Simultaneamente, esso costituisce un punto d'osservazione privilegiato su un futuro che racchiude ulteriori obiettivi da realizzare e che, retroattivamente, funge da stimolo per la determinazione con la quale ora vi si muove incontro, senza indulgere nella fede irrazionale in un altrove ultraterreno. Il presente della moda è il tempo privo di sviluppo dell'asservito che non si emancipa, il presente della grazia è l'occasione irripetibile per riconfermare ogni giorno la piena coincidenza con se stessi e con le proprie più autentiche intenzioni di crescita.