



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO

Dottorato di ricerca in Studi culturali Europei / Europäische Kulturstudien

Dipartimento di Culture e Società

M-FIL/04

Homo signator 'L'indistruttibilità dell'uomo primitivo'

Un'archeologia della cultura visuale

IL DOTTORE
Francesco Gori

IL COORDINATORE
prof. Michele Cometa

IL TUTOR
Prof. Miguel Corella Lacasa

IDCADIA
DIP. DI COMUNICAZIONE AUDIOVISUAL
DOCUMENTAZIONE E STORIA DEL ARTE

CO TUTOR
prof. Michele Cometa

Alla memoria di G. M. e alla sua famiglia

Indice

Avvertenza	8
Prologo	9

PARTE PRIMA

Sezione I

La nascita dell'ontologia (12)

1.1) La scena della <i>theoría</i> : il poema <i>Sulla Natura di Parmenide</i>	12
1.2) Dike: il gesto della mano.....	20

Sezione II

L'ontologia e il suo doppio: la "logologia" sofistica (27)

2.1) La "caccia al sofista" di Platone: il "parricidio" di Parmenide e la nascita della disciplina filosofica	30
2.2) L'onto-logia di Aristotele.....	36
2.3) L'ontologia come "capolavoro sofistico"	42
2.4) Socrate, Platone e l'istituzione della filosofia come disciplina.....	44

Sezione III

Dalla metafisica ontologica alla metafisica della cultura (49)

3.1) La "svolta" verso la cultura: il <i>dicibile</i> (logologia) e il <i>visibile</i> (iconologia).....	50
3.2) Genealogia della "svolta": al di là della distinzione tra "scienze naturali" e "scienze umane"	56
3.3) Verso una metafisica "icono-logica" della cultura.....	61
3.4) Il ritorno della <i>theoría</i>	64
3.5) Dall'ontologia all'icono-logialogia: Wittgenstein e Heidegger e i "fatti" del "mondo"....	70

PARTE SECONDA

Sezione IV

I due problemi dell'icono-logia (75)

4.1) I due assi dell'iconologia warburghiana e il tempo profondo della "protostoria"	75
4.2) Nascita dell' "iconologia critica" di W.J.T. Mitchell	83

Sezione V

Iconologia del vuoto

Il primo problema dell'iconologia: la questione dell' image-text (90)

5.1) La questione dell' image-text nell' iconologia critica di W.J.T. Mitchell	90
5.2) La terza dimensione della "signatura" rinascimentale e l' "archeologia del sapere" foucaultiana come "critica delle segnature"	109
5.2.1) <u>Il potere della segnature e la segnature del potere</u>	119
5.3) <u>Picture/Medium/Body: la triade antropologica di H. Belting</u>	123
5.4) <u>Che cos'è un'immagine?</u>	131
<i>Antispazio # 1: Apocalissi del senso: semiotica dello humor</i>	142

INTERVALLO

Sezione VI

Zwischenraum:

Il "bipolarismo" della cultura (159)

6.1) Riaprire la ferita: la barra verticale " "	159
6.1.1) <u>La dialettica (" / ") e le sue aporie: il concetto di "opposizione dialettica"</u>	162
6.1.2) <u>La barra verticale " " della polarità: la ferita originaria della segnature</u>	166
6.2) Orientamento e polarità	172
6.2.1) <u>Dialettica e Polarità: Parmenide ed Eraclito</u>	172
6.2.2) <u>Polarità della segnature e segnature della polarità: Dike e Pólemos</u>	177
6.3) La "follia" dell'Occidente di Severino: il divenire altro da sé	180
6.3.1) <u>Lo shifter "Io"</u>	181
6.3.2) <u>La segnature come origine del nichilismo</u>	182
6.3.3) <u>Guardare sotto il velo: Verità e Apocalisse</u>	184
<i>Antispazio # 2: "Guardare il vedere": il taglio di Fontana</i>	187
<i>Antispazio # 3: Zwischenraum. La notte di Rilke</i>	195

PARTE TERZA

Sezione VII

*Il secondo problema dell'iconologia:
la superficie materiale della cultura (197)*

7.1) Il medium della cultura	198
7.2) Il concetto di <i>text/ture</i>	202
7.3) M. McLuhan: <i>The medium is the message</i>	210
7.3.1) <u>“The <i>medium is the world</i>”</u> : il <i>mundus</i> della cultura.....	215
7.4) “Spettacolo” e “protostoria” : la <i>text/ture</i> come superficie di apparizione.....	218
7.5) “L'altra faccia della spirale” : il concetto di “prefigurazione” in un saggio di A. Warburg.....	227
<i>Antispazio # 4</i> : La tesi impossibile su Kant: Il trascendentale materiale della cultura.....	230

Sezione VIII

Cultura visuale e antropologia (232)

8.1) Il “pericoloso supplemento” di Derrida e la nascita della cultura visuale	234
8.1.1) <u>Cultura Visuale \leftrightarrow Cultura materiale</u>	243
8.1.2) <u>Indici dell'espressione/segnature della rappresentazione</u>	244
8.2) “Costituzione” e “apocalisse” del <i>mundus</i> umano in E. De Martino	253
<i>Antispazio # 5</i> : Metafisica del Terrore: “Per una guerra all'errore”	261
8.3) Forme di vita: l'antropologia di L. Wittgenstein	274
8.3.1) <u>Il <i>medium</i> della cultura: dalla foresta vergine alla giungla urbana</u>	274
8.3.2) <u>Che cosa significa seguire una regola?</u>	276
8.3.3) <u>Wittgenstein antropologo</u>	278
<i>Antispazio # 6</i> : “Il Primitivo”	284

Sezione IX

Verso un animismo delle immagini (293)

9.1) Cenni storici sul concetto di animismo	297
9.2) Freud: animismo e inconscio	305
9.3) W.J.T. Mitchell: Verso una teoria animistica dell'immagine	310

9.3.1) <u>Sopravvalutazione e sottovalutazione del valore delle immagini</u>	314
9.3.2) <u>Le tre forme della sopra/sottovalutazione delle immagini: la triade idolo/feticcio/totem</u>	317
9.3.3) <u>Che cosa vogliono le immagini?</u>	322
9.3.4) <u>Iconologia e totemismo</u>	325

Sezione X

*Considerazioni postume sul metodo della scienza della cultura:
Le “due teste” dell’homo signator: il paradigma venatorio.(337)*

10.1) Spazio e antispazio del pensiero: sapere e saper-fare	338
10.1.1) <u>Lo spazio “di diritto” del sapere teoretico</u>	340.
10.1.2) <u>L’antispazio “di fatto” del sapere empirico</u>	343
10.1.3) <u>Continuità tra sapere teoretico (“prima testa”) e sapere empirico (“seconda testa”)</u>	346
10.2) Genealogia della mente empirica	347
10.2.1) <u>Il “riflesso autobiografico”: lo storico delle culture come portatore del sapere empirico</u>	347
10.2.2) <u>Due saperi, due storie</u>	349
10.2.3) <u>Il paradigma indiziario</u>	354
10.3) Dal surmoderno al paleolitico: il paradigma indiziario come paradigma venatorio	357
<i>Antispazio # 7: L’ “antimetodo” delle scienze della cultura: questione di stile</i>	365
<i>Antispazio # 8: L’oltre della “culture”: la “hunture”</i>	377
Epilogo	381
Bibliografia	395
Ringraziamenti	407

Indifferente è per me il punto da cui devo prendere le mosse; là infatti, nuovamente dovrò fare ritorno.

Parmenide

Avvertenza: chi parla?

Quanto segue è frutto di un'intensa frequentazione con persone e opere umane, animali, luoghi ed eventi, e solitudini, le cui voci mi sono limitate a trascrivere, cercando di alterarle il meno possibile. Nemmeno una parola mi appartiene. Quello che oggi si offre al lettore, dunque, non è opera di scrittore, ma fatica d'amanuense: parola tradotta, parola tradita, parola d'*altri*. Per questo, nel corso dell'esposizione il soggetto enunciatore oscilla costantemente tra l' "io" e il "noi", passando spesso per il "lui/lei" delle citazioni e, occasionalmente, per il "tu" del dialogo (con rigorosa esclusione del "voi" e del "loro"). Una schizofrenia dell'enunciazione che contravviene, forse, ad alcune norme del bello stile, e di questo mi scuso preliminarmente. Una schizofrenia, d'altra parte, quella tra l'*io* e il *noi*, che non potendo in alcun modo evitare, non poss(iam)o fare altro che rivendicare.

Berlin, gennaio 2015

Prologo

Non sospettavo che, grazie a questa esperienza americana, mi sarebbe apparso molto chiaro il rapporto organico tra l'arte e la religione dei popoli primitivi; che sarei stato capace di individuare nettamente l'identità, o piuttosto l'indistruttibilità dell'uomo primitivo, che in tutte le epoche è sempre lo stesso. Così ho potuto dimostrare che l'uomo primitivo faceva parte sia della cultura del primo rinascimento fiorentino, sia, in seguito, della Riforma.

Aby Warburg¹

Così scrive Warburg nella primavera del 1923, ancora sotto l'effetto di oppiacei², dal suo ricovero nella clinica psichiatrica *Bellevue*, a Kreuzlingen. Il brano è tratto dagli appunti preparatori alla conferenza su alcuni “ricordi di viaggio nella regione degli Indiani Pueblo”³ che avrebbe tenuto il 21 aprile di quell'anno nei locali dell'istituto, davanti a un pubblico di “colleghi” dottori e psicotici, al fine di mostrare le sue riacquisite facoltà mentali. Per quanto siano molti, sia negli appunti che nella conferenza, i riferimenti al “primitivo”, è questo l'unico luogo testuale in cui Warburg parla esplicitamente di un' “indistruttibilità dell'uomo primitivo, che in tutte le epoche è sempre lo stesso”, cancellando in un gesto quella distinzione ontologica tra “primitivo” e “uomo civilizzato”, radicata nella nostra cultura fin dalle sue origini. Come è noto, tale gesto teorico era motivato dal desiderio di abbattere un'altra inveterata frontiera culturale: quella tra salute e malattia mentale, nella cui soglia Warburg si dibatteva da anni. E allora, non solo occidentali e indiani sono da considerarsi “cugini”⁴, in quanto tutti eternamente “primitivi”, ma “l'intera umanità è eternamente e in ogni epoca schizofrenica”⁵ (o piuttosto, diremmo oggi, *bipolare*), oscillando costantemente tra slanci maniaci e ricadute depressive nel suo rapporto col mondo, mediato dai simboli della cultura⁶. Il resto, è storia nota: un anno dopo la conferenza, nell'agosto del 1924, Warburg

¹ A. Warburg, *Gli Hopi, La sopravvivenza dell'umanità primitiva nella cultura degli Indiani dell'America del Nord*, a cura di Maurizio Ghelardi, Torino, Aragno, 2006, p. 18.

² *Ivi*, p. 3, nota, “Fino al 16 marzo scritto ancora sotto la cura dell'oppio”.

³ Il cui testo è stato pubblicato anni dopo la sua morte col titolo *Il rituale del serpente [Der Schlangenritual]*. L'edizione critica, curata da Ulrich Raulff è edita in Italia da Adelphi (Milano, 1998).

⁴ “Es ist ein altes Buch zu blättern, Athen, Oraibi - alles Vettern. Mit diesen Worten” (“È un vecchio libro da sfogliare – Atene, Araibi, tutti cugini”): così si recita l'esergo alla conferenza di Kreuzlingen, su un calco goethiano. Cfr. A. Warburg, *Il rituale del serpente*, op. cit., p. 9.

⁵ A. Warburg, *Gli Hopi*, op. cit., p. 50.

⁶ Per questo, scrive Warburg nei suoi appunti di Kreuzlingen, “talvolta ho l'impressione di cercare di leggere come uno psico storico la schizofrenia del mondo occidentale partendo dal figurativo e con un riflesso autobiografico: da un lato la ninfa estatica (maniaci), dall'altro il luttuoso dio fluviale (depressivo) come i poli tra i quali l'uomo sensibile alle impressioni [...] cerca di trovare il suo stile attivo”. Frase riportata da M. Ghelardi nel suo “Warburg non finito” in A. Warburg, *Gli Hopi*, op. cit., p. XX

verrà dimesso dalla clinica e reintegrato nel “mondo”, smentendo la prognosi sfavorevole del suo stesso psichiatra, poi divenuto amico, Ludwig Binswanger⁷.

Le enigmatiche risposte che Warburg trovò per i propri problemi spirituali, che gli permisero di riabilitarsi tra i vivi quasi per miracolo, come un *revenant*⁸, ci stanno oggi davanti come altrettante domande. Il presente lavoro è il frutto di un’indagine condotta a partire da tali questioni, raccogliendo l’indicazione – suggerita e non ulteriormente svolta da Warburg – verso un’umanità affratellata dall’essere “eternamente primitiva” ed “eternamente schizofrenica”. Come tale, è una ricerca di carattere espressamente filosofico. Chi vi cercasse empiria, sia essa “di campo” o “d’archivio”, potrebbe dunque restare deluso: non vi troverà fatti, ma solo interpretazioni; non una dimostrazione: solo ipotesi; nessuna risposta: soltanto domande. Pura teoria, insomma, forse superata, forse desueta, senz’altro inattuale.

L’ “indistruttibile primitivo” a cui accenna Warburg non è l’ “uomo delle origini”, sia esso il buon selvaggio o un nostro progenitore, ma l’ “uomo originario” colto nel suo stupore e nella sua angoscia di fronte al mondo, che si fa delle rappresentazioni di ciò che gli accade e vi cerca un orientamento, proprio come ciascuno di noi. Per questo l’ “archeologia” a cui si fa riferimento nel sottotitolo, non è scienza antiquaria, ma un viaggio orfico verso lo strato originario in cui si formano, come da un magma incandescente, le nostre le rappresentazioni del mondo, i concetti, le credenze, le istituzioni; in breve, i *valori* che orientano la nostra vita. Tutto ciò che è, infatti, è già formato. Ma come si è formato? Come si costituiscono le identità? *Cosa viene prima dell’ontologia?* È questo l’interrogativo che ci guiderà per l’intero corso del lavoro, portandoci a domandarci, più nello specifico: cosa fa sì che una parola abbia un determinato significato e non un altro, o un’immagine raffiguri questo piuttosto che quello? Qual è la struttura di fondo, il magma, da cui emergono come cristalli le identità dell’ontologia e della dialettica?

Attenendoci all’impostazione della *Kulturwissenschaft* warburghiana, possiamo rispondere che tale struttura è il complesso dei segni con cui gli uomini, in ogni epoca e in ogni cultura, si rappresentano il mondo. Non solo le parole del linguaggio e della scrittura (per i popoli che l’hanno sviluppata) ma anche, e molto più originariamente, ogni simbolo tangibile e visibile con cui comunichiamo: immagini, oggetti e manufatti di ogni genere, gesti, comportamenti, etc. Tutto ciò concorre a formare il nostro “mondo”, la “forma di vita” culturale al cui interno interpretiamo i fenomeni e ci orientiamo. Per questo il viaggio orfico dell’archeologia non si ferma alle sole forme del linguaggio e dei saperi discorsivi, ma interroga ogni traccia visibile in cui si inscrivono i valori, le idee, i sogni, i timori con cui gli uomini abitano il mondo. Non solo la cultura testuale, dunque, ma, più in generale, la *cultura visuale*, di cui il testo scritto non è che un elemento. L’archeologia viene così a configurarsi come la scienza generale delle rappresentazioni della cultura, linguistiche e iconiche; in una parola: *icono-logia*.

⁷ Sullo scetticismo della prognosi di Binswanger si rimanda al volume curato da Davide Stimilli, *La guarigione infinita*, che riporta la corrispondenza Warburg-Binswanger durante gli anni della malattia (Vicenza, Neri Pozza, 2008).

⁸⁸ Così era solito definirsi di ritorno dal ricovero psichiatrico, come riporta C.G. Heise nelle sue *Persönliche Erinnerungen an Aby Warburg*, Wiesbaden, Harrassowitz, 2005 [1947], p. 50-

Ciò che viene prima dell'ontologia, allora, è la struttura icono-logica della *cultura*, con i suoi processi, le sue tensioni di potere, le sue decisioni, le sue casualità in cui si producono gli essenti dell'ontologia: prima dell'identità vi è l'*identificazione*, prima del concetto la *concettualizzazione*, prime dei segni, la *segnatura*. Un "prima" che non è un'antecedenza cronologica, né una priorità concettuale, ma un'*insistenza*: in ogni segno *insiste* un processo di segnatura, che ha portato all'attribuzione di "un certo" significato a "un certo" significante, in ogni identità *insiste* un processo di formazione che l'ha portata in essere. Il che non vale soltanto per la costituzione dei simboli della cultura (concetti, credenze, ideologie, etc. che circolano in parole e immagini), ma, per la formazione di *ogni* identità, a partire dall'identità personale di ciascuno di noi, del ruolo che abbiamo nel "mondo", dei valori che affermiamo all'interno della nostra "forma di vita". Per questo, in ultima istanza, lo strato pre-ontologico a cui mira l'indagine dell'archeologia, è quello che gli antichi chiamavano *etica*. Una parola che non significa quasi più nulla per l'uomo contemporaneo, che di tutto ha fatto una mera questione *tecnica* (della politica, dell'economia, della guerra e della pace, dell'educazione dei propri figli), dimentico di essere, già da sempre, *homo signator*, l' "eterno primitivo" che deve porre da sé, originariamente, i valori della propria esistenza. Questo "viaggio al termine dell'umano" ci riporta così all'origine etica e politica di ogni ontologia, al fatto che tutto ciò che viene all'essere non è mera questione di amministrazione tecnica, ma prodotto di una tensione tra forze contrastanti, di decisioni, di prese di posizione e, dunque, di *responsabilità*.

Situandosi a monte di ogni stato di cose empirico, interrogando le condizioni di possibilità, le strutture e i processi in cui si formano i "fatti" del "mondo", l'archeologia non può essere che una ricerca rigorosamente *teorica*. Letteralmente, *theoréo* significa "guardare uno spettacolo", da *thèa*, "spettacolo" (ma anche "dea") e *horào*, "osservo"; il termine *théa*, a sua volta, deriva da *thâuma*, "visione"⁹, concetto-chiave della storia della metafisica, situato da Aristotele all'origine del filosofare¹⁰. Correntemente tradotto con "meraviglia", *thâuma* ha in verità una semantica più complessa e significa tanto "stupore" quanto "sbigottimento" e, in ultima istanza, "terrore"¹¹. Così definita, allora, la *theoría* non è ciò che si contrappone alla pratica, dottrina puramente speculativa, disancorata dai fatti, ma il nostro stesso guardare allo spettacolo del mondo, in cui si decide a un tempo *ciò* che si guarda (la *thèa*, lo "spettacolo" e, per estensione, la "divinità") e *come* lo si guarda (il *thâuma*, meraviglia e/o terrore). I fatti non sono da qualche parte, là fuori, ma nel nostro sguardo, nella nostra *theoría*: quello che per l'uomo comune è soltanto un sasso, agli occhi di un geologo può raccontare la storia dell'universo. Quello che un uomo getta come spazzatura per un altro può essere fonte di sopravvivenza. Quello che gli uomini credono o temono – per fede o disperazione, per scienza o ideologia – non è un ornamento della loro esistenza, ma questione ultima, di vita o di morte, loro o altrui.

La teoria è il luogo in cui si decidono i valori della nostra forma di vita, tanto i "fatti" del mondo quanto le loro "interpretazioni". Quando si arriva alla pratica, è già troppo tardi.

⁹ F. Montanari, *GI - Vocabolario della lingua greca - Greco Italiano (Seconda edizione)*, Torino, Loescher, 2004.

¹⁰ Aristotele, *Metafisica*, I, 2, 982b (Milano, Bompiani, 2000).

¹¹ Come nota Severino, "la parola greca *thaûma* significa lo stupore davanti all'angosciante. In questo senso è più corretto dire che 'la filosofia nasce dal terrore'. [...]. Il divenire è ciò che produce terrore. questo lo si sa dall'inizio del pensiero filosofico". E. Severino, *Identità della follia*, Milano, Rizzoli, 2009, p. 337.

PARTE PRIMA

Sezione I

La nascita dell'ontologia

1.1) La scena della *theoría*: il poema *Sulla Natura* di Parmenide

Je, est un autre

Rimbaud

In queste note a margine sul poema *Sulla Natura* di Parmenide lasceremo in sospeso la dottrina dell'essere, variamente glossata dai filosofi d'ogni tempo, per soffermarci piuttosto sul contesto della sua enunciazione, sulla scena in cui essa viene pronunciata.

Fin da Platone, quando si chiama in causa Parmenide, solitamente lo si fa per prendere le vie celesti della speculazione metafisica, senza particolare riguardo al contesto in cui il poeta Parmenide prende la parola, per bocca di chi egli parla, o meglio, a chi dà voce, di quali voci egli si fa tramite e che rapporto intercorre tra le voci e il sapere; posto che il sapere non sia, esso stesso, l'ascolto consapevole delle voci che attraversano la *persona* del sapiente, il lasciar per-suonare dentro di sé le voci del cosmo. Testo alla mano, infatti, sono proprio delle *voci*, il primo incontro che il filosofo fa una volta data la briglia alle cavalle del suo *thymós*, termine che significa sia "desiderio" che "coraggio". Il poema si apre con queste parole:

Le cavalle che mi portano fin dove l'animo desidera giungere
mi trasportavano, dopo che partirono conducendomi verso la via dalle
molte *voci* che appartiene alla divinità, che porta in tutti i luoghi l'uomo che sa;
là ero portato [*corsivo mio*]¹²

A chi appartengono queste voci, da dove vengono, e dove vanno? Come ci spiega Parmenide in questi pochi versi iniziali in cui ancora conserva la parola (in cui, cioè, usa lo *shifter* "io" in riferimento a se stesso), le "molte voci" appartengono tutte alla divinità e danno forma a un'unica via, la via che porta in ogni luogo colui che sa. Ebbene, cosa sa colui che sa? E cosa gli permette di raggiungere ogni luogo col suo sapere anche senza muoversi da dove si trova? Per poter rispondere a queste domande non è necessario addentrarsi nelle profondità del poema, ma occorre piuttosto sforzarsi di restare sulla sua soglia iniziale, e osservare i contorni

¹² Parmenide, *Sulla Natura*, frammento 1 (4). La traduzione su cui mi sono basato è quella di Pilo Albertelli (in *I Presocratici. Testimonianze e frammenti*, vol. 1, Roma-Bari, Laterza, 1981, p. 269-81), che però ho modificato in alcuni punti in aderenza col testo originale e con la traduzione di Albino Noletti. Indicherò il frammento da cui sono tratte le citazioni seguito, tra parentesi, dal numero dei versi.

della scena in cui ha visto la luce, come ci ricorda Severino¹³, il grande progetto filosofico dell'Occidente.

Generalmente si tende a considerare l'invocazione iniziale che i poeti fanno alle muse (o a qualsivoglia forma di ispirazione) come una pura formalità, un *topos* letterario privo di alcuna portata teorica, un automatismo in ossequio al costume della propria cultura. E per lo più, a ragione. In questo caso, però, ci troviamo di fronte all'atto battesimale della metafisica occidentale, un testo troppo ricco di implicazioni teoriche per poter sorvolare sulla sua forma, archiviandola tra le questioni accessorie. Proviamo allora a porre a questi frammenti, che i filosofi ci dicono essere così importanti per la nostra cultura, la più semplice delle domande, quella che siamo soliti pronunciare quando riceviamo una telefonata da uno sconosciuto: *chi parla?* È proprio questa, infatti, la sensazione che si prova di fronte alle celebri frasi sulla totalità dell'essere, la sua unità, la sua eternità: quella di parlare con uno sconosciuto, o per lo meno, con qualcuno di cui non riconosciamo più la voce: "l'essere è, il nulla non è" (fr. 6, v.1), "l'essere è ingenerato e imperituro" (fr. 8, v. 2) "l'essere è simile a massa ben rotonda e sfera" (fr. 8, v. 47) e così via. Ma cosa significano veramente queste parole che tutti ricordiamo? Prese così, come ci vengono insegnate al ginnasio o nei corsi di introduzione alla filosofia, faticiamo a comprenderle, ci appaiono distanti, antiche, appartenenti a un'epoca lontana dalla nostra, e per questo vuote, incapaci di fornirci alcuna indicazione per la nostra vita. Forse, però, se proviamo a domandare a quella voce "chi parla?" qualche nube potrà diradarsi.

I filosofi, talvolta, si dimenticano di porre questa semplice domanda. Preferiscono ingegnarsi per spiegare le frasi oscure che vengono loro consegnate dalla tradizione, senza chiedere alla tradizione stessa chi e che cosa l'ha tradotta fino a noi. Che cosa l'ha tradotta e che cosa l'ha tradita, naturalmente. *Chi è*, dunque, il traditore nel poema di Parmenide? Il filosofo stesso è il traditore, ci risponde lui. La prima cosa che ci dice, infatti, è che *lui* non ci sta dicendo un bel nulla: non è lui che parla, non è nemmeno lui che sceglie di andare in quei luoghi, ma si lascia trasportare, e ascolta la voce di chi è saggio. Solo nei tre versi d'apertura dice tre volte di essere portato, di essere in qualche modo passivo rispetto alla scena, o meglio ricettivo, aperto a quello che gli accade, disponibile. Il "maestro venerando e terribile" Parmenide, come lo definì Platone, il padre della filosofia, si fa trasportare dalle cavalle del suo *thymós* fino alla via in cui la divinità parla con molte voci. Questo è il preludio. E mentre le cavalle lo trasportano, incontra delle fanciulle, le Eliadi, figlie del sole, che, "dopo aver lasciato le case della notte, verso la luce, togliendosi con le mani il velo dal capo" (fr. 1, vv. 9-10), gli indicano il cammino, conducendo lui e le sue cavalle. Il velo e la notte, è risaputo, simboleggiano l'ignoranza, la luce, la verità; a noi, però, interessa sapere "chi parla" e dove ci troviamo, da dove viene questa voce, non apprendere cosa significano le allegorie del poema, involupandoci sempre di più nei drappi della tradizione che vorrebbe spiegarcelo. A questa ripetizione della domanda, Parmenide ci risponde di nuovo: "io parlo", ma solo per il momento, e non di quello che ha fatto, detto o pensato lui stesso, bensì di dove è stato condotto dalle cavalle del suo *thymós* e dalle fanciulle radiose che lo hanno guidato.

¹³ E. Severino, "Ritornare a Parmenide", in *Rivista di filosofia neoscolastica*, LVI [1964], n. 2, pp. 137-175; poi in *Essenza del nichilismo*, Brescia, Paideia, 1972, pp. 13-66; nuova edizione ampliata, Milano, Adelphi, 1982, pp. 19-61

Una doppia passività, o meglio, una doppia ricettività quella di Parmenide, che si mette prima negli zoccoli delle sue cavalle, e poi nelle mani delle figlie del sole, lui che altrimenti, forse, non avrebbe avuto idea di dove andare. Intanto, *nel testo*, ancora non parla nessuno. Si cammina e basta. Ma le fanciulle hanno premura, e affrettano il passo, facendo stridere le ruote del carro, per condurlo là dove desideravano: alla “porta che divide i sentieri della notte e del giorno”, “eretta nell’etere” e “richiusa da grandi battenti” [fr. 1, vv. 12-3]. Perché abbiano fretta, non ci è dato saperlo, né a noi né a Parmenide. Sta di fatto che ci troviamo condotti là, quasi subito, al tredicesimo verso, al cospetto della “Giustizia che molto punisce”, guardiana della porta. È allora che le fanciulle le parlano, non sappiamo cosa le dicano – né noi né Parmenide, che se ne resta zitto, sul suo carro, come un viaggiatore in terra straniera che ha bisogno di ospitalità per la notte ma non sa come chiederla – ma riescono a persuaderla ad aprire i battenti della porta e lasciare che vi introducano il carro col visitatore, “dritto per la strada maestra” (fr. 1, v. 21).

È qui che inizia la trattazione propriamente filosofica. Ancora una volta: chi parla? Lo *shifter* “io” passa a Dike, la dea della Giustizia, che, ingraziata dalle Eliadi, si rivolge allo straniero con benevolenza, tenendo tra le mani la sua mano destra, e assicurandolo di non temere per il proprio destino, che non fu la cattiva sorte (*kaka moira*) a condurlo nella sua eterna dimora, ma la “legge divina” (*thémis*) e la “giustizia” (*díkē*). Ma chi è costui, che con tanta benevolenza viene accolto da Dike, la temibile divinità il cui nome è associato a “*thémis*”¹⁴, la legge divina che tutto decide, implacabilmente, la cui iniziale “th-”, non a caso, è la stessa della morte (*thánatos*) e del terrore (*thaûma*)? Un *giovane* (*koûros*), che, lo riconosce la stessa Dike, ha avuto il coraggio di farsi trasportare dalle cavalle del proprio desiderio (*thymós*, lo ricordiamo, significa sia desiderio che coraggio), accompagnato da “immortali guidatrici” (fr. 1, v. 24). Non un uomo fatto, con la barba lunga e le opinioni ormai cristallizzate, come siamo abituati a figurarci i filosofi greci, complici la dossografia e i busti di epoca romana che ci hanno tramandato la loro immagine, ma un giovane aperto, curioso, disposto a farsi condurre, ad affidarsi per ben tre volte alla guida di figure femminili: le cavalle, le fanciulle e la dea. È la sua fiducia, il suo abbandono (la *Gelassenheit*, come direbbe Heidegger), e, in ultima istanza, la sua vacuità, a renderlo puro di fronte alla Giustizia, e degno di ricevere i suoi insegnamenti. Questo ci risponde Parmenide quando gli domandiamo “chi parla?": ‘non è la mia dottrina, non è la maturità del mio ragionamento ad avermi condotto di fronte alla Giustizia, ma la mia freschezza di quando ero ragazzo, il mio *thymós*, il coraggio che ho dimostrato nel lasciarmi guidare dal mio desiderio, nell’aver fiducia, che ha fatto sì che Giustizia mi aprisse le porte della sua dimora, e mi ammaestrasse circa la Verità immutabile che governa tutto ciò che è’. (Anche *thymós*, condivide l’iniziale “th-” con *thánatos* e *thaûma* – oltre che con *theoría*, *théatron*, etc. – ma se l’uno è morte e l’altro è terrore, stupore e meraviglia, di fronte alla molteplicità delle cose e alla caducità della vita, il *thymós* è il coraggio di accettare le leggi dell’essere, e abbandonarsi a esse.)

Eccoci arrivati al luogo in cui si svolge il poema, alla scena in cui, come sappiamo, ha inizio la filosofia. Una scena “metafisica”, è vero, dominata dal contrasto tra l’imponente

¹⁴ “La *díkē* – scrive E. Benveniste – designa, in rapporto al *thémis*, il diritto umano opposto al diritto divino”, E. Benveniste, *Vocabolario delle istituzioni indoeuropee*, Torino, Einaudi, 2001 (1976), p. 367. Nel prossimo capitolo torneremo su questo punto.

portone che sembra cesellato dall'immaginario epico di Tolkien – con i suoi poderosi battenti su cardini di bronzo, la soglia di pietra, l'architrave, i grossi chiodi, le borchie massicce – e l'etere sul quale si libra leggero, anzi, letteralmente, *senza peso*. Eppure, allo stesso tempo, è anche una scena sorprendentemente domestica, con la vecchia dea che accoglie nella sua abitazione il giovane viaggiatore. Se Parmenide, prima di giungere alla dimora eterna della giustizia si fosse smarrito o meno in una selva dantesca è difficile dirlo sulla base dei frammenti che ci restano del suo poema. Quello che possiamo supporre è che, essendo uomo tra gli uomini, e come tale sbattuto dai venti dell'opinione più che guidato dalla luce della persuasione, abbia a lungo vagato prima di incontrare le figlie del sole e la casa senza tempo della dea. È stato il *thymós*, però, la fiducia ad abbandonarsi, a metterlo sulla "via maestra" e a indurre la severa Dike, una volta giunto alla sua porta, ad accoglierlo nelle sue quattro mura, per mostrargli la via della conoscenza: "bisogna che tutto tu apprenda", gli dice allora la dea, dopo averlo fatto accomodare, e comincia, e le sue parole sono note:

Orbene ti dirò e tu ascolta attentamente le mie parole,
quali vie di ricerca sono le sole pensabili:
l'una che [l'essere] è e che non è possibile che non sia,
è la via della Persuasione (infatti accompagna la Verità),
l'altra: che [l'essere] non è e che non è possibile che non sia,
questo io ti dichiaro che è un sentiero del tutto inindagabile;
perché il non essere né lo puoi pensare (non è infatti possibile)
né potresti esprimerlo.
... è infatti la stessa cosa pensare ed essere.¹⁵

'Se vuoi viaggiare nel mondo senza smarrire la via, bisogna che impari a pensare, giovanotto', dice Dike a Parmenide, ma dacché 'essere e pensiero sono la stessa cosa, per imparare a pensare devi apprendere da me, che sono eterna, l'eternità dell'essere, altri non te lo possono insegnare. La dottrina dell'essere e la sua identità col pensiero non sta scritta in cielo, né la puoi raggiungere cucendo ago e filo le tue opinioni, ma te la posso mostrare io soltanto, che debbo giudicare eternamente del giusto e dello sbagliato, del vivere e del morire'.

Chi è che parla, allora, nel poema di Parmenide? Domandiamolo ancora una volta. È la Giustizia che parla e che pronuncia la verità dell'essere, e non è l'essere, come la storia della metafisica ci ha tramandato, a insegnarci a giudicare del giusto e dello sbagliato. La dottrina dell'essere, così come viene comunicata da Dike a Parmenide, non è una teoria metafisica, ma la dottrina del giudizio di cui la dea si serve per esercitare il suo ufficio al di là del tempo. Sebbene, tra giustizia ed essere, a rigore, vi sia identità, non essendo altro che due nomi che si danno all'eterno immutabile, di fatto, l'essere non parla (e come potrebbe? Non appena lo facesse, infatti, smarrirebbe la sua purezza, la sua totalità, la sua rotondità nella frattura della signifi|cazione, nella differenza ontologica tra segno e designato): è la Giustizia in persona che parla, al caldo della sua dimora, situata al crocevia tra i sentieri del giorno e della notte, come una casa cantoniera su un bivio di una statale. Ed è Parmenide, il giovane, coraggioso, inesperto Parmenide, che si fa ascolto e lascia risuonare dentro di sé le parole della Dea. Quello che ci racconta nel suo poema, non è l'elaborato di una riflessione teoretica, ma la storia di un triplice abbandono, di un affidamento che, nel farsi uomo, ha fatto sulle

¹⁵ Parmenide, *Sulla Natura*, frammenti 2 (1-7) e 3 (1).

forze del suo coraggio, sulla benevolenza delle sue guide, e sulla saggezza della giustizia. Grazie a questo atto di fiducia – un atto rinnovato nella redazione stessa del suo poema, lasciando che sia la Giustizia a parlare attraverso la sua penna – egli si è sottratto all’erranza tra tenebre dell’opinione, per imboccare la via della Persuasione. Gli uomini errano, infatti, e lui con loro, “trascinati” dalle opinioni, “sordi e ciechi ad un tempo”, “sbalorditi”, incapaci di giudicare le situazioni in cui si trovano perché incapaci di comprenderle secondo verità, anzi, addirittura incapaci di percepirle per come sono, essendo i loro stessi sensi offuscati dalla caligine del falso opinare.

Eppure, continua la Dea, l’umano opinare non è in sé così sbagliato, anzi, “è veritiero in tutto” (fr. 8, v. 64), riconoscendo correttamente due forme in cui l’essere appare – il pesante e il leggero, la luce e la tenebra, il fuoco impalpabile e la notte oscura e pesante – ma non riesce a scorgere la loro necessaria unità, il fatto che “tutto è pieno insieme di luce e di tenebra invisibile” (fr. 9, v. 3). L’errare degli uomini non consiste dunque in un completo misconoscimento della natura delle cose, quanto piuttosto in una scorretta *theoría*, in un *guardare* le cose da un punto di vista parziale e limitato, non comprendendo la loro partecipazione del tutto. Tra il semplice opinare e il corretto pensare vi è una differenza sostanziale, per quanto non evidente a prima vista, applicandosi essi ai medesimi oggetti, una differenza di *sguardo*: sebbene entrambi partecipino dell’essere, infatti, solo il pensiero (*noûs*) si identifica con esso, cogliendolo nella sua eternità immutabile, che sta al di là di tutte le forme, di tutti i nomi e di tutte le apparenze, mentre l’opinione si ferma a queste ultime, scambiandole per vere: “nascere e perire, essere e non-essere, cambiare luogo e mutare luminoso colore” (fr. 8, vv. 44-5). Stessa cosa, infatti sono il *noein*, il pensare, e il *noema*, la cosa pensata, perché “senza l’essere nel quale è espresso non troverai il pensare” (fr. 8, vv. 39-40), mentre le opinioni confondono la pluralità degli enti e degli istanti con la verità dell’essere, assegnando a ciascuno di essi un nome particolare. È da questa confusione che deriva lo smarrimento, e con esso la paura, lo sbigottimento, lo stupore. Per questo, esorta la Giustizia, è bene che il giovane si attrezzi di tale consapevolezza per affrontare la vita, senza perdersi tra la molteplicità delle forme che genera il turbamento.

È qui che incontriamo il *thaûma*, quello sfregamento tra gli uomini e il mondo da cui, secondo Aristotele, si sprigiona la scintilla della *theoría* filosofica¹⁶, il corretto sguardo sui fenomeni del mondo, che non si arresta alla loro apparenza ma ne indaga la causa profonda. Come abbiamo visto, però, il *thaûma* non è solo la meraviglia di fronte alla varietà di forme in cui la natura mostra se stessa, ma anche lo sgomento di fronte a tale abbondanza, il senso di smarrimento e terrore che l’uomo prova dinnanzi alla mutevolezza, all’instabilità e all’incertezza di tutto ciò che è e, in ultima istanza, alla fragilità della sua stessa vita, che gli

¹⁶ “Infatti gli uomini hanno cominciato a filosofare, ora come in origine, a causa della meraviglia [thaûma]: mentre da principio restavano meravigliati di fronte alle difficoltà più semplici, in seguito, progredendo a poco a poco, giunsero a porsi problemi sempre maggiori: per esempio i problemi riguardanti i fenomeni della luna e quelli del sole e degli astri, o i problemi riguardanti la generazione dell’intero universo. Ora, chi prova un senso di dubbio e di meraviglia [thamazon] riconosce di non sapere; ed è per questo che anche colui che ama il mito è, in certo qual modo, filosofo: il mito, infatti, è costituito da un insieme di cose che destano meraviglia. Cosicché, se gli uomini hanno filosofato per liberarsi dall’ignoranza, è evidente che ricercarono il conoscere solo al fine di sapere e non per conseguire qualche utilità pratica”. Aristotele, *Metafisica*, I, 2, 982b (Milano, Bompiani, 2000).

appare come un fugace bagliore che può essere riassorbito in ogni momento nella notte del non-essere¹⁷. Poveri uomini! Accecati dalle immagini, storditi dalle parole, dal loro vizio di dare un nome a ogni cosa, assordati dai suoni, “stirpe senza giudizio”, incapace di giudicare in base alla verità ma continuamente portata dal vento delle opinioni, dal credere che vi siano tanto l’essere quanto il non-essere, che la notte e il giorno siano due sostanze incommensurabili, che le immagini e le copie esistano quanto le cose, che il falso equivalga al vero, e che, in ultima istanza, verrà la morte a porre termine al loro transito insignificante. Poveri uomini che non vedono l’essere immutabile di tutte le cose, aggiogato da Dike ai ceppi di *anánke*, la necessità che tutto tiene:

Giammai la forza di certezza concederà che dall’essere
nasca qualcosa accanto ad esso: a causa di ciò la Giustizia
non gli concesse né di nascere né di perire sciogliendolo dalle catene,
ma lo tiene fermo; la scelta riguardo a queste cose sta in questo:
è o non è; si è giudicato dunque, come è necessità,
di abbandonare una via che è non pensabile e non nominabile
(non è infatti la via della verità), e che l’altra invece esiste ed è veramente.¹⁸

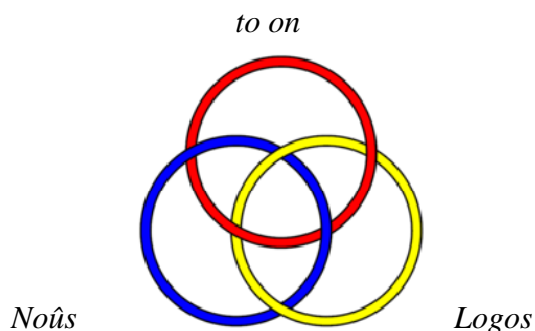
Così parla la Giustizia al giovane Parmenide, tenendolo per mano, nel caldo della sua casa sospesa sull’infinito. Solo lei può mostrargli la verità dell’essere perché è stata proprio lei, con quelle stesse mani che adesso accarezzano quelle del ragazzo, a legarlo ai ceppi della necessità, interdiciendogli il nascere e il perire, il muoversi e il cambiare di stato, vincolandolo nell’immobilità eterna. Si doveva decidere, continua la Dea con solennità, e si è deciso, secondo verità e necessità: o l’essere o il non-essere. E se essere dev’essere, che essere sia, in tutta la sua pienezza, in tutta la sua rotondità. E non avrebbe potuto essere altrimenti.

È questo, forse, l’insegnamento più significativo che Dike impartisce al *koûros* Parmenide, giovane coraggioso e fiducioso, accogliendolo nella propria dimora nella scena madre della filosofia: l’essere così com’è, che non nasce né diviene, ma che semplicemente è, eterno e immutabile, secondo necessità e giustizia, è il frutto di una *decisione*. *Krîsis*, si legge nel testo greco: l’essere è il frutto di una *krîsis*, una decisione sovrana, voluta per l’eternità, e per l’eternità rinnovata, dalla mano che lo incatena con fermezza indubitabile alla pietra della necessità. Avrebbe potuto essere anche altrimenti, è vero, Dike avrebbe potuto scegliere anche la via del nulla, dell’oscurità e della notte, ma in tal caso sarebbe stata del tutto impensabile e inesprimibile e adesso, in luogo di quel giovane speranzoso, non ci sarebbe nessuno a cui comunicare la verità. Non ci sarebbe nemmeno alcuna verità, perché verità si dà solo in conformità all’essere, né pensiero, perché il pensiero è tale in quanto vero, e cioè conforme all’essere. E non ci sarebbero i nomi, con cui il pensiero si esprime. La decisione sovrana per l’essere in luogo del nulla, dunque, è una scelta secondo necessità, che tiene assieme, come in un nodo borromeo, la verità dell’essere (*to on*), il pensiero (*noûs*) e la parola (*logos*). E non avrebbe potuto essere altrimenti. Ciò non pertanto, però, “l’essere è” non senza motivo, ma perché Giustizia lo vuole, e non cessa mai di sceglierlo, vincolandolo ai limiti della necessità,

¹⁷ Come nota Severino, “la parola greca *thaûma* significa lo stupore davanti all’angosciante. In questo senso è più corretto dire che ‘la filosofia nasce dal terrore’. [...] Il divenire è ciò che produce terrore. questo lo si sa dall’inizio del pensiero filosofico.” E. Severino, *Identità della follia*, Milano, Rizzoli, 2009, p. 337

¹⁸ Parmenide, *Sulla Natura*, frammento 8 (16-22)

a cui corrispondono i limiti del pensiero e i margini del *logos*. Di seguito, una restituzione grafica del nodo borromeo tra pensiero, essere e *logos* istituito e garantito dalla volontà Dike:



A questo punto appare evidente come ad essere originaria nel poema di Parmenide, non è la dottrina dell'essere, l'*ontologia*, su cui è stata edificata l'intera storia delle metafisica occidentale, ma la decisione (*krísis*) sovrana di Dike a partire da uno "stato d'eccezione", da quella che potremmo definire un' "indecidibilità originaria" in base a criteri terzi, un'impossibilità di principio di appellarsi a un orizzonte dato di giustificazione: Dike non decide *a partire dall'essere* che è già da sempre secondo necessità, ma decide *che* l'essere è già da sempre secondo necessità; è la necessità, e non la scelta tra l'essere e il non essere a orientare la sua volontà. È questa la saggezza che Parmenide fa riverberare dentro di sé per bocca della Dea. Una saggezza che egli non può pronunciare, perché non è dato vederla al suo miope sguardo mortale. Eppure può assimilarla, poco a poco, e utilizzarla nella pratica della sua esistenza per sviluppare la giusta *theoría* e formare la sua identità guardando correttamente ai fenomeni che lo circondano: è allora, lo rassicura Dike dopo aver esposto la dottrina dell'essere, che "conoscerai l'eterea natura e quanti astri sono nell'etere [...] e apprenderai l'errabondo agire della luna [...]; conoscerai inoltre da dove nacque la volta celeste che tutto circonda e come la Necessità guidandola la costrinse a sostenere le estremità degli astri." (fr. 10, vv. 1-7). Tutte queste cose, e molte altre, apprenderà il giovane valente se riuscirà ad assimilare gli insegnamenti di Dike e a guardare le cose come sono – ricondotte secondo verità e giustizia all'unità dell'essere – e non come appaiono, disperse tra gli infiniti rivoli delle forme mondane, delle immagini e dei nomi umani. Questo apprenderà se sarà "persuaso" del sovrano decidere della Giustizia e non si smarrirà nel timore della molteplicità degli essenti. L'esito di tale insegnamento – il testo lo adombra soltanto per via negativa, quando Dike commiserà le stirpi umane "senza giudizio" – è quello di apprendere dall'esempio di Dike a giudicare secondo verità: a questo dovrebbe condurre la *theoría* filosofica, la corretta osservazione delle cose.

Quale sarebbe, allora, questo giusto punto di vista? Non ci sono dubbi, certamente quello eterno dell'essere e della necessità, a cui il pensiero, e di conseguenza le parole, devono conformarsi, stringendo nel nodo borromeo dell'ontologia essere, pensiero e *logos*. Come è noto, il nodo borromeo vincola tre anelli che non sono, a loro volta legati tra di loro: il che vuol dire che qualora se ne tolga uno, l'intera figura si disperde nel nulla. Per questo non si può dissolvere la sacra unità di questi tre elementi senza distruggere ogni fondamento per la conoscenza, precipitando nel vuoto dell'opinione infondata, disorientandosi, cadendo

irrimediabilmente nelle tenebre del non-essere. Così gli interpreti si sono tramandati per millenni la conoscenza di questo testo straordinario, facendone l'atto primo di quella tradizione che, via Aristotele, ha preso il nome di "metafisica", e nel cui solco continuiamo a dimenarci come anguille in un ruscello ormai in secca.

Eppure c'è qualcosa che non torna. Ci siamo fatti trasportare dalle concatenazioni logiche e ci siamo trovati al solito punto: l'occidente, la tradizione metafisica, il ritorno ai Greci, etc. Ma da dove eravamo partiti? Una voce profonda aveva iniziato a parlare dell'essere, del nulla, dell'immutabilità e della necessità, una voce che non riconoscevamo, che diceva cose a noi ormai incomprensibili. Allora, alla domanda di rito, "chi parla?", quella voce rispose: "*chi parla non sono io*". A quel punto quasi lo scambiavamo per Rimbaud. Ma la voce continuò, dicendo che a parlare non era semplicemente *qualcun* altro, ma la dea stessa della Giustizia, che aveva preso la parola per suo tramite. Allora ci ha raccontato di come è successo che si venisse a trovare nella dimora della dea. Ci ha detto di essere il Giovane Parmenide, e di essersi lasciato andare, di essersi fatto vuoto come un tamburo, e che allora le cose hanno iniziato a succedere da sole, le sue cavalle lo hanno condotto su una strada dove le voci degli dei pronunciano il nome di tutto ciò che è, è stato e sarà, e che di lì le figlie del sole lo condussero col suo carro filo alla casa della Dea, che sorge al limitare dei sentieri della notte e del giorno. E poi tacque, e fu la Giustizia a parlare per bocca sua. Quando diceva "io" non era più lui, era la giustizia che diceva "io" tramite di lui, e diceva che l'essere è questione di decisione, di *krisis*, una decisione che lei prende secondo necessità. Chi parlava, dunque? A chi apparteneva quella *theoría* dell'essere con cui si vuol fare cominciare la grande narrazione collettiva della civiltà occidentale? La *theoría* che ci stava sussurrando quella voce non era forse un'altra rispetto alla dottrina dell'essere che si suole attribuire a Parmenide? Non stava forse cercando di richiamare la nostra attenzione sulla cornice, sul fatto che la vera *theoría* era la scena in cui la dottrina dell'essere veniva annunciata, da Dike, e non da lui, che non era ancora pronto e che forse non lo sarebbe stato mai; lui, per cui tutte le conoscenze sarebbero arrivate un giorno, chissà quando, sempre che fosse riuscito a guardare le cose dal punto di vista dell'eternità, dal *no-where* da cui può parlare solo la Giustizia e non dall'immanenza del *now here* alla quale nessun uomo può sottrarsi?

Eppure, ed è questo che più conta, anche l'apparente *no-where* dove sorge la casa di Dike, l'attimo sospeso tra il giorno e la notte, tra il tempo e l'eternità, non è una superficie liscia, uno spazio dato una volta per tutte, prima di ogni spazio, un tempo sottratto alla durata, in cui il cerchio dell'essere si allaccia con indubitabile certezza a quelli del pensiero e del linguaggio dando luogo a un nodo borromeo che non può essere intaccato senza sfaldarsi nel nulla. Una mano ha intrecciato quel nodo, che è la figura stessa della necessità, vincolando in un'unità inscindibile pensiero, essere e *logos*: la mano di Dike, la Giustizia che eternamente rinnova la garanzia di questo legame. È lei che ha deciso, "come è necessario, che una via si deve lasciare, in quanto è impensabile e inespriabile, perché non del vero è la via, e invece che l'altra è, ed è vera" (fr. 8, vv. 21-2). E infatti, come si potrebbero pensare l'impensabile e rappresentare l'irrepresentabile? Presi di per sé, gli anelli del nodo borromeo dell'ontologia sono privi di senso: non ha senso un essere impensabile nelle forme del *noûs* e irrepresentabile in quelle del *logos*, così come non ha senso un *logos* svincolato dall'essere e dal pensiero, né un pensiero che non sia rappresentabile nei simboli del *logos* e che non

corrisponda ad alcun essere esistente. In altri termini, l'unità dell'ontologia non è di tipo monistico, come una lettura metafisica del poema di Parmenide lascerebbe intendere, ma *ternario*, e corrisponde con la forza di legame che vincola l'uno all'altro gli anelli del nodo borromeo, i quali si fondano reciprocamente nella loro triplice unità, e non l'uno nell'altro secondo un legame semplice di tipo biunivoco. È questo stesso legame la scelta (*krisis*) che Dike già da sempre rinnova, una scelta al di fuori della quale si estendono a perdita d'occhio le tenebre del non-essere.

È così che l'apparente “no-where” da cui è condotta la *theoría* ontologica viene a coincidere col “now here” della scelta di Dike, l'attimo eterno in cui decide sovranamente per l'essere in luogo del nulla, secondo necessità e giustizia.

1.2) Dike: il gesto della mano

La deixis è l'atto, e l'arte, di mostrare senza parola, con l'indice teso come Cratilo, il fenomeno impermanente, o con un gesto sovrano, come Giustizia nel Poema di Parmenide, il cammino dell'essere.

B. Cassin¹⁹

Nelle pagine precedenti abbiamo incalzato il povero Parmenide ripetendogli insistentemente sempre la stessa domanda – “chi parla?” – e lui ci ha risposto da par suo, da filosofo cioè, facendo oscillare i pronomi personali in tutte le direzioni, riempiendoli e svuotandoli come mantici, scrivendo “io” e facendo parlare la Giustizia per bocca sua, per poi lasciare che la Giustizia, a sua volta, parli di sé in terza persona, o si rivolga in tono di rimprovero all'ignoranza dei mortali, oppure dia del tu al giovane poeta ospite nella sua dimora, il quale per suo tramite dà del tu al lettore, e così via.

La dottrina dell'Essere, atto battesimale dell'ontologia e quindi dell'intera storia della metafisica occidentale, non viene pronunciata in maniera semplice e univoca, ma rimbalza da una parte all'altra del poema di Parmenide come in una casa degli specchi, disperdendo le tracce della propria origine, affermandola con una mano e cancellandola con l'altra. Nell'intreccio dei rimandi, però, una cosa appare in tutta evidenza: solo Dike, la giustizia eterna, può parlare dell'essere, perché è stata lei, per sua propria decisione, a vincolarlo secondo necessità agli anelli del pensiero e del linguaggio, impedendogli il nascere e il perire, e qualsiasi mutamento. A questo punto, dunque, non possiamo fare a meno di interrogarci su chi, o che cosa, sia questa Dike che garantisce l'immutabilità dell'essere e la certezza dell'origine. Che cosa significa, in greco, la parola Dike, e qual è il campo semantico che descrive? Forse, facendo luce su questi interrogativi riusciremo ad avere qualche indicazione in più su quel misterioso “uomo originario” [*Urmensch*] a cui allude Warburg, “che in tutte le epoche è sempre lo stesso”.

All'etimologia del termine *dikē* Émile Benveniste ha dedicato un intero capitolo della sua opera più celebre, il vocabolario etimologico dei termini fondamentali che definiscono le

¹⁹ B. Cassin, *L'effetto sofistico. Per un'altra storia della filosofia*, Milano, Jaka Book, 2002, p. 85

istituzioni della civiltà a cui apparteniamo. Leggiamo nel suo *Vocabolario delle istituzioni indoeuropee*:

Alla nozione di *thémis* fa riscontro quella di *dikē*. La prima indica la giustizia che si esercita all'interno del gruppo familiare; l'altra, quella che regola i rapporti tra le famiglie. [...].²⁰

La voce “*dikē*”, infatti, non compare isolatamente nel vocabolario di Benveniste, ma fa parte di una sezione più ampia dedicata al *diritto*, una delle più importanti dell'intera opera, divisa a sua volta in otto parti. I primi due capitoli di questa sezione sono dedicati alle due forme della legge: quella che stabilisce il diritto familiare, il *themis*, e la legge interfamiliare, che regola i rapporti dell'intero corpo sociale, la *dikē*. Gli altri sei capitoli vertono rispettivamente su: il concetto latino di *ius* (da cui *iustitia*, la radice neolatina del nostro concetto di *dike*), dalla radice indoeuropea **yous* che originariamente significa “formula” (o meglio “lo stato di regolarità che è richiesto alle regole rituali”, *ivi*, p. 369), e successivamente ha assunto i significati sia di giuramento (“iurare”) che di diritto (come è noto, il verbo “giudicare” viene da *ius dicere*, “dire secondo diritto”); la radice **med* e le nozioni da esse derivate di misura, metà, moderazione, *medium* (“la regola stabilita non di giustizia, ma di ordine, che il magistrato moderatore ha come funzione di formulare”, *ivi*, p. 376); *fas*, il diritto divino (da cui *fatum*); le figure latine del ‘*ensor*’ e dell’ ‘*auctoritas*’ (“l'autorità di cui bisogna essere investiti perché la parola che si proferisce abbia forza di legge”²¹, *ivi*, p. 392); quelle correlative del ‘*quaestor*’ (l'inquisitore, colui che solleva questioni, che pone domande) e della ‘*prex*’ (da cui “preghiera”, derivante dalla radice **prek* “domanda orale, rivolta a un'autorità superiore e che non comporta altri mezzi al di fuori di quella parola” *ivi*, p. 401), tali da generare una formula come ‘*precor quaesoque*’, apparentemente ridondante, in quanto composta da due verbi comunemente ritenuti sinonimi (ma che in realtà “non è affatto una tautologia né un raddoppiamento retorico. *Precor* è domandare per mezzo della *prex*; la parola è qui l'intermediario tra colui che domanda e colui a cui ci si rivolge; questa parola è di per sé stessa l'agente efficace. Ma *quaeso* differisce da *precor* per il fatto di implicare l'uso di mezzi appropriati a ottenere quello che si vuole”, *ivi*, p. 404); e infine, un capitolo dedicato al giuramento nella Grecia antica.

Già da questa breve ricognizione è evidente come il concetto di *dikē* operi all'interno di una nube semantica composta da termini molto differenti tra loro, sia dal punto di vista morfologico che sintattico, ma tutti accomunati da un riferimento costante alle tecnologie dell'enunciazione, alla performatività della parola, alla sua capacità di produrre stati di cose, alla sua veridicità: basti pensare al “verdetto” dello *iudex* (di colui, cioè, che detiene il potere giudiziario, di applicare il diritto, ponendolo in essere, rendendolo efficace), che consiste nell'emissione della sentenza, e cioè nella decisione circa lo *status*, civile o penale, dell'imputato. La parabola semantica dell'istituzione del diritto, quale delineata da Benveniste, ce lo restituisce dunque come un complesso di “pratiche discorsive”, diremmo con Foucault, in cui tra la parola proferita e la realtà non sussiste un rapporto mimetico di

²⁰ E. Benveniste, *Vocabolario delle istituzioni indoeuropee*, vol. II, Torino, Einaudi, 2001 (1976), p. 365.

²¹ A questo concetto Derrida ha dedicato uno dei saggi più controversi della sua produzione più tarda, in dialogo col Benjamin della *Kritik der Gewalt*. Cfr. J. Derrida, *Force de loi. Le fondement mystique de l'autorité*, Paris, Galilée, 1994.

denotazione, o semplice rappresentazione, ma di reciproca implicazione, essendo l'una il prodotto dell'altra. Fin da un primo sguardo, infatti, il discorso giuridico – o meglio, il diritto stesso come discorso, come pratica discorsiva – si presenta come un vero e proprio *corpus* di “atti illocutori”, rivelandosi il luogo privilegiato di quella che Austin ha definito “performatività” del linguaggio²². Esso, infatti non si compone solo di atti *verdettivi*, i quali, di fatto, non esistono al di fuori del diritto, ma anche di *esercitivi* (il potere si esercita secondo diritto, e il diritto, a sua volta, è per definizione esercizio di un potere), di *commissivi* (con cui ci si prende un impegno rispetto al diritto o in forza di esso), di *espositivi* (presenti soprattutto nelle arringhe degli avvocati, come “deduco”, “affermo” “nego”, “supponiamo che”) e, seppure in grado forse minore, di *comportativi*, che esprimono la connotazione emotiva del discorso. In una certa misura, dunque, si può dire che il diritto genera il mondo delle relazioni sociali su cui si esercita, producendo stati di cose, effetti sulla realtà, se non, al limite, la realtà stessa come effetto del suo decreto.

Queste considerazioni preliminari sul contesto semantico del concetto di *dikē* sono indispensabili per comprendere il perché sia proprio la dea della Giustizia in persona a esporre la dottrina dell'Essere a Parmenide: l'origine di tutte le cose rivelata dalla dea al giovane poeta, infatti, è inscindibilmente legata al suo decreto, a un atto di decisione, di positura di un legame senza il quale non vi sarebbe garanzia circa la sua stessa immutabilità. È quanto abbiamo rappresentato col nodo borromeo dell'ontologia, che vincola in un rapporto di reciproca implicazione l'essere al pensare e al dire. Come mostra il vocabolario di Benveniste, tale nodo è così saldo da essere penetrato fin dentro alle stesse strutture etimologiche della lingua, oltre che, naturalmente, permeare le credenze religiose dei popoli indoeuropei²³: tra i sostantivi Essere e Dike, e quindi tra i verbi ‘essere’ e ‘dicere’, vi è un rapporto di coappartenenza, sono cooriginari.

la radice **deik-* dà rispettivamente *dis-* in sanscrito, *dis-* in iranico, *dico* in latino, *deiknumi* in greco. Ma queste forme, che si corrispondono con tanta esattezza, non concordano nel loro senso, poiché il gr. *deiknumi* significa ‘mostrare’ e il latino dico ‘dire’. Bisognerà arrivare con l'analisi, dunque, a ritrovare il senso che possa spiegare come mai *dikē* assuma il senso di ‘giustizia’.²⁴

La procedura analitica che permetterà a Benveniste di colmare lo iato tra “dire” e “giustizia” è basata sulla classica parentela, già osservata in precedenza, tra lo spettro semantico del ‘dire’ (**deik*) e quello dello ‘*ius*’, che si è cristallizzata nella nostra lingua in termini quali ‘giudice’ e ‘giudizio’: la “giustizia”, infatti, consiste nello *ius dicere*, nel dire secondo diritto. E se, come abbiamo visto, la radice **yous* significa originariamente “lo stato di regolarità che è richiesto alle regole rituali” – e cioè, per contrazione, “formula” – il significato etimologico di “giustizia” è, in ultima istanza, “dire in osservanza della regolarità richiesta dalle regole rituali”, e cioè un “dire rituale”, “cerimoniale”, un “dire formulare”, un “dire in base a un codice condiviso”, a una “formula”, a una “convenzione”. Conclude infatti Benveniste:

²² J.L. Austin, *How to do things with words, How to do Things with Words: The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*, Oxford, Clarendon Press, 1962.

²³ Si pensi soltanto all'incipit della *Genesis*: “in principio era il verbo”.

²⁴ E. Benveniste, *Vocabolario delle istituzioni indoeuropee*, vol. II, op. cit., p. 363.

Le *dikai* sono proprio le formule di diritto che si trasmettono e che il giudice è incaricato di conservare e di applicare. Questa rappresentazione risponde a ciò che sappiamo dei codici di giustizia presso i popoli di civiltà tradizionale, raccolte di detti orali, articolati fortemente intorno alle relazioni di parentela, di clan o di tribù. Questo è il punto di partenza del senso che si assegna di solito a *dikē* ‘uso, modo di essere’. [...]. Non è la maniera di essere ma la ‘regola imperativa’, ‘la formula che regola la sorte’.²⁵

Ecco spiegato il motivo per cui oggi possiamo tradurre con “Giustizia” il nome dell’antica dea Dike. Ma è un altro l’aspetto della disamina di Benveniste che qui ci interessa, che non riguarda tanto le modalità che legano, nella storia delle istituzioni del diritto indoeuropeo, il concetto di *dikē* a quello di *ius* – un rapporto che lui dimostra con inoppugnabile rigore –, quanto piuttosto la sua analisi della semantica propria del termine *dikē*, nella quale si riscontrano invece alcune criticità su cui è opportuno soffermarsi.

Dalla citazione precedente abbiamo appreso che la radice **deik-* nelle sua derivazione greca significa “mostrare” (*deiknumi*), e cioè far vedere, (rap)presentare, indicare, mentre in latino ha dato luogo alla forma verbale *dicere*. Queste forme, pur corrispondendo esattamente sul piano etimologico, secondo Benveniste “non concordano nel loro senso”, generando una serie di questioni alle quali il linguista deve cercare di rispondere:

- 1) Mostrare come? Col dito? E’ raramente il caso. In generale il senso è ‘mostrare verbalmente’ con la parola.
- 2) Mostrare come? Incidentalmente, a titolo di esempio? E chiunque può ‘mostrare’? Il composto latino *iu-dex* implica il fatto di mostrare con autorità. Se questo non è il senso costante del gr. *deiknumi*, il fatto è dovuto a un indebolimento della radice **deik-* in greco.
- 3) ‘Mostrare’ ma che cosa? Una cosa visibile, un oggetto esistente? Ecco l’ultimo tratto del significato di **deik-*: mostrare quello che deve essere, una prescrizione che interviene sotto la forma, per esempio, di una sentenza giudiziaria.²⁶

E conclude:

È chiaro come questo mostrare si risolva in un atto di parola: in greco il sostantivo *dikē* ha richiesto un verbo dire (*eipeîn*); in latino è il verbo stesso ‘mostrare’ (**deik-*) che è slittato verso il senso di ‘dire’.²⁷

Ci troviamo qui di fronte a un’interpretazione insolitamente tendenziosa in uno studioso come Benveniste, che esclude il “mostrare col dito” senza portare alcun esempio a sostegno della sua tesi. Forse, nello scrivere queste pagine, non ha resistito alla tentazione, propria della scuola strutturalista, di cercare di dimostrare l’originarietà del linguaggio rispetto a tutte le altre forme di espressione e, di conseguenza, la priorità della linguistica nel panorama delle scienze umane. Effettivamente, basta una breve riflessione per riconoscere quanto sia probabile proprio quello che Benveniste esclude, e cioè che la lingua abbia introiettato gesti corporei e azioni più concrete, portandole progressivamente alla rarefazione del concetto, e che quindi ogni forma linguistica, trovi la sua origine in quella che forse è la forma più

²⁵ *Ivi*, p. 365

²⁶ *Ivi*, p. 364

²⁷ *Ivi*, p. 365

arcaica della rappresentazione, antecedente tanto alla rappresentazione grafico-pittorica quanto a quella fonetico-linguistica: il *gesto*, il semplice “far segno”, indicando con la mano, verso qualcosa al di fuori di noi. Eppure, se da una parte Benveniste sembra indulgere alla tendenza culturale dello strutturalismo degli anni '60 e '70, riducendo alla linguistica ogni analisi della comunicazione, dall'altra, è proprio lui a fornirci le chiavi per uscire dal riduzionismo strutturalista. Vediamo in che modo.

Come sappiamo, nell'etimologia di *díkē* vi è uno iato semantico tra il gesto di “mostrare” (da cui il greco *deiknumi*) e “l'atto di parola” (il latino *dicere*) ed è tale distanza che Benveniste si propone di colmare coi mezzi dell'analisi linguistica. La soluzione che gli è stata offerta dallo studio dell'evoluzione della lingua è quella della progressiva elisione, tra i significati derivati da *díkē*, del gesto concreto del mostrare, il quale si è fuso progressivamente col significato rarefatto di “dire”, di mostrare, cioè, mediante un atto astratto di parola. Per questa ragione, conclude, nella struttura della lingua, nelle sue stratificazioni, nelle sue continuità e nelle sue faglie, si possono ritrovare tutte le tensioni che hanno dato forma alla nostra cultura. D'altra parte, però, ripercorrendo seppur brevemente la storia etimologica di *díkē*, non possiamo non riconoscere come il “mostrare col dito”, e cioè, il riferirsi concretamente a un “mondo”, costituisca una componente essenziale, e come tale ineliminabile, di ogni nostro atto linguistico. Il verbo arcaico *deiknumi* conserva ancora intatta questa referenza materiale, implicando necessariamente il riferimento all'essere, la coappartenenza di essere e mostrare: non si può mostrare ostensivamente se non qualcosa che è.

Ciò detto, però, si tratta adesso di capire a cosa ci riferiamo quando diciamo “mondo”, se con esso designiamo un'entità prestabilita, indipendente dalle nostre rappresentazioni o se, al contrario, consideriamo il mondo come il complesso di tutte le nostre possibili rappresentazioni. È qui che Benveniste ci viene in aiuto: l'essere che si mostra, infatti, non è qualcosa di dato fin dal principio, indipendentemente da qualsiasi atto di significazione, rispetto al quale il mostrare, il rappresentare, il dire, il decidere e tutto lo spettro semantico della parola *díkē* vengono in un secondo momento, come un ornamento inessenziale dell'essere eterno. Come abbiamo visto in Parmenide, infatti, tra *díkē* e l'essere vi è un legame ben più profondo rispetto alla semplice denotazione, essendo la via dell'essere (e del pensiero, che dell'essere è lo specchio: “è infatti la stessa cosa pensare ed essere”, fr. 3, v. 1) non antecedente alla decisione sovrana della dea, ma all'opposto, frutto di essa. Quando Benveniste osserva che *díkē* non è semplicemente “la maniera di essere, ma la ‘regola imperativa’”, dunque, ci ricorda proprio questo legame originario che viene espresso per la prima volta nel poema di Parmenide, il quale stringe in un vincolo necessario di reciproca coappartenenza, o nodo borromeo, l'essere, il dire e il pensare. Cosa conduce, quindi, dal *mostrare* al *dire*? “La prescrizione imperativa della giustizia” [Benveniste 2001 (1976), p. 364], il fatto, cioè, che l'essere a cui ci si riferisce nella comunicazione non è semplicemente “una cosa visibile, un oggetto esistente”, ma “quello che deve essere, una prescrizione che avviene sotto la forma, per esempio, della sentenza giudiziaria” (*ibidem*).

Ricapitolando, allora, tanto dal poema di Parmenide quanto dalla ricognizione etimologica di Benveniste, emerge con evidenza che quella che la storia della metafisica ha designato come “ontologia”, la relazione necessaria tra essere, pensiero e *logos*, sembra essere piuttosto, e proprio in virtù del suo carattere necessitante, una “deon-tologia”, nella quale,

molto più che l'essere *tout court*, trova espressione il dover essere, il vincolo necessario, l'autofondazione di essere, pensiero e *logos*, in assenza della quale gli uomini non potrebbero comunicare, mancando le rappresentazioni di cui si servono di qualsiasi carattere necessitante. "L'essere è e il non essere non è", insomma, perché così *deve essere*, secondo necessità [*anánke*] e giustizia [*dikē*]. E non solo: se così non fosse non sarebbe possibile alcuna giustizia. Al fondo di ogni comunicazione tra gli uomini e il mondo, dunque, *insiste* la forza di una "convenzione", una "formula", una decisione sovrana (sono questi i significati arcaici della radice **yous*) con la quale gli uomini attribuiscono un senso ai fenomeni che li circondano, designano stati di cose, nominano oggetti, persone, piante, animali ed accadimenti. Ed è questa stessa forza elettromagnetica, questa energia impersonata dalla dea Dike, la quale congiunge con la sua mano eterna significanti ai significati, che retrostà a ogni forma della cultura, a ogni agire simbolico con cui gli uomini si riferiscono al mondo per mezzo di segni, simboli e rappresentazioni, che permettono loro di indicare, di fare segno, di presentificare qualcosa che è assente. La dea rivela a Parmenide come tra essere, pensare e dire sussista una sacra unità, di cui lei stessa è la garanzia, dal momento che è stata proprio lei a vincolarli in un nodo borromeo con i lacci della necessità. Ma questo significa che ad essere originaria non è tale unità di essere e dire (via pensiero), bensì la sua decisione, il gesto, la forza necessitante con cui vincola inscindibilmente i simboli del *logos* (i significanti) con tutto ciò che è (gli *onta*), e cioè con il mondo. Se non fosse per la decisione di Dike, insomma, non vi sarebbe il mondo, e se non vi fosse il mondo non vi sarebbero né il pensiero ("lo stesso è il pensare e ciò a causa del quale è il pensiero, perché senza l'essere nel quale è espresso non troverai il pensare" fr. 8), né il dire, il quale però, diversamente dal pensiero, non si identifica immediatamente con l'essere, ma può disperdersi negli infiniti "nomi che hanno stabilito i mortali, convinti che fossero veri" (fr. 8).

Alla luce di queste considerazioni, allora, in cosa consiste il gesto di Dike, se non proprio in un indicare, in un "fare segno" verso qualcos'altro mediante un "*medium*"²⁸ – nel suo caso, quella stessa mano con cui aggioga l'essere alla necessità e accarezza la mano del *kouros* Parmenide? Benveniste ha ragione a evidenziare come il "mostrare col dito" del *deíknymi* arcaico sia stato sublimato, o meglio sintetizzato dialetticamente, "aufgehoben", nella forma del *dicere* latino, passando dall'accidentalità del gesto alla regolarità della lingua. Questo non toglie, però, che la lingua stessa, nel suo stesso uso, e cioè nell'atto di *parole*, sia essa stessa un gesto, un indicare, un far segno. Lo testimoniano i pronomi, gli *shifters* e i deittici che lo stesso Benveniste ha studiato in profondità nei *Problèmes de linguistique générale*, i quali costituiscono quello che lui chiama "l'apparato formale dell'enunciazione"²⁹ senza il quale il linguaggio non esisterebbe: senza l'atto concreto di parola, infatti, il gesto con cui il parlante prende la parola e riempie di sé lo *shifter* "io" e del contenuto della propria enunciazione i deittici "questo" e "quello" (ma anche gli indicatori spaziotemporali "qui" e "ora", o "là" e "allora"), il sistema della lingua risulterebbe completamente astratto e inservibile per qualsiasi comunicazione, perdendo di senso. All'origine di ogni agire

²⁸ Come abbiamo visto, anche il termine "*medium*", dalla radice **med*, da cui deriva il concetto di "media" così centrale nella cultura contemporanea, rientra nella sfera semantica di *dike*, e ad esso è dedicato il quarto capitolo della sezione "Diritto" del Vocabolario di Benveniste.

²⁹ Cfr. E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, vol. II, Paris, Gallimard 1974, pp. 84 e sgg. Per un approfondimento su questo tema, cfr. *infra*, cap. 7.2

simbolico, dunque, lo si chiami rappresentazione o significazione, sia esso una designazione linguistica o una rappresentazione grafica, una parola, un'immagine o un segnale di qualsiasi genere, insiste il gesto sovrano incarnato da Dike, la decisione di stabilire un nesso significante, di attribuire un senso, di collegare per via del tutto arbitraria – eppure secondo un'intima necessità [*ananke*] – dei significanti a dei significati. Tale gesto non conduce dal mostrare all'essere, ma mostra l'essere come “dover essere”, rivelando la deontologia che insiste celata in ogni assunzione ontologica. l'essere dell'ontologia non è un essere *préalable*, antecedente a qualsiasi rappresentazione, ma un essere “positivo”, prodotto dal gesto stesso della rappresentazione, del far segno. Tale gesto è sia semiotico che assiologico, valoriale, “deontologico”: stabilisce ciò che “deve essere” secondo verità e giustizia, e cioè, secondo i valori necessari per la vita di una comunità. Una deon-tologia di natura “semiotica”, dunque, che consiste in un “far segno”, nell'indicazione di valore: vi è un vincolo di reciproca implicazione, dunque, tra ontologia (dottrina dell'essere), semiotica (dimensione del fare segno) e deontologia, o assiologia (definizione di “valore”, secondo giustizia); un vincolo che, condensando questi tre termini, possiamo definire “semiologico”.

Sezione II

L'ontologia e il suo doppio: la "logologia" sofistica

Il signore, il cui oracolo è a Delfi, non dice né nasconde, ma *indica* [*oute lègei oute krýptei, allá sēmáinei*].

Eraclito³⁰

Così recita uno dei più celebri frammenti eraclitei. Quel "signore", come è noto, è Apollo, il dio del sole, della luce e della chiarezza, del sogno e della divinazione, ma soprattutto, il dio delle forme e dei linguaggi, protettore della poesia, dell'armonia, delle arti e delle scienze. Ogni tipo di rappresentazione, ogni simbolo, ogni sapere umano è caro a questa divinità celeste, che può essere considerata a tutti gli effetti come il nume tutelare del *logos*, in tutte le sue espressioni. Ma se il *logos* è ciò che permette agli uomini di rappresentarsi i fenomeni della natura, di cogliere l'essere nel suo costante divenire e fissarlo in forme definite, non di meno, esso non è uno specchio trasparente in cui il volto della natura si riflette senza scarto, ma piuttosto esso è un *medium*, un mediatore, un indice, con cui gli uomini "fanno segno" verso le cose del mondo, mediante il quale possono dirne senza mai dirle pienamente.

In antichità, questa caratteristica intrinseca del *logos* era iscritta nel nome stesso del dio di Delfi, che prima ancora di essere chiamato Apollo, era detto Lossia, dall'aggettivo *lóxos*, quasi identico al sostantivo *logos*, se non fosse per una consonante, che significa, appunto, "ambiguo". Come scrive Eraclito (campione di ambiguità a sua volta, noto come *o skoteinós*, "l'oscuro") il signore di Delfi non rivela né nasconde, ma "*sēmáinei*", e cioè "indica", "fa segno", in maniera non univoca verso ciò che potrebbe essere, ma non è mai detto che sia, verso qualcosa che non è presente, qui e ora, ma altrove, in un altro luogo, in un altro momento. Per questo egli non è solo il dio del linguaggio, ma anche di ogni altro simbolismo e forma di rappresentazione, di qualsiasi *sēmáinein*, di ogni possibile "far segno", sia esso per convenzione, per indicazione o per somiglianza: signore delle forme, delle arti, della chiarezza della conoscenza, della bellezza e dell'armonia, ma anche, e proprio per questo, dio della divinazione dagli ambigui responsi, oracolo sempre nuovamente da interpretare, che non si esprime mai in maniera univoca. In questo senso, i responsi della Pizia, che di Apollo porta la voce, nel tempio delfico, sono stati interpretati, da Eraclito in poi, come il modello del *logos* umano, capace di esprimerne la natura intrinsecamente "mediale", "semiotica", che può rivelare i fenomeni soltanto coprendoli con le forme delle sue rappresentazioni.

Aristotele definisce l'uomo lo *zoon logon echon*, l'animale dotato del *logos*, della capacità di farsi delle rappresentazioni del mondo in cui vive, e di riflettere in esse la luce dell'essere. Come ci ricorda Eraclito, però, tale "riflesso" non è mai un rispecchiamento senza scarto, il *logos* è, già da sempre, "*lóxos*", "ambiguo", non dice né nasconde, ma *sēmáinei*, "fa segno", implicando per sua stessa natura la possibilità del fraintendimento, dell'inganno e dell'errore. È questo il problema fondamentale della filosofia, che abbiamo già trovato in

³⁰ Eraclito, frammento 93, in *I Presocratici. Testimonianze e frammenti*, op. cit., p. 205

Parmenide, e che verrà ripetuto incessantemente per l'intera storia della metafisica: se il *logos* è ambiguo, come è possibile una "onto-logia", un *logos* capace di dire l'essere, su cui fondare la nostra conoscenza? Come è possibile un metafisica, un sapere al di là delle forme e dei fenomeni, un sapere onto-logico, una scienza dell'essere che preceda ogni scienza dell'ente? Indubbiamente, è merito di Heidegger aver rivelato la persistenza di questa domanda nel corso dell'intera storia del pensiero occidentale, la ri-petizione inesauribile, la sempre rinnovata chiamata all'essere che insiste in ogni forma del *logos* umano. Da parte nostra, però, non seguiremo Heidegger nella sua ricerca di un baluginio, di un lucore, di una radura³¹, di un varco in cui l'essere si manifesta obliterando la tela dell'ente, si dis-copre dal suo velo fenomenico; l'essere "vero", a-lethós, non-nascosto, s-coperto: è questa la prospettiva "from no-where" che solo la dea Dike può avere dalla sua dimora eterna che, come tale, è preclusa a noi mortali "erranti", "uomini a due teste" (fr. 5, v. 6). Lo spazio in cui cercheremo di sostare, invece, è la soglia della casa di Dike dove si confondono il sentiero del giorno e della notte, in cui errano i mortali "a due teste", e cioè sull'ambiguità di ogni nostra rappresentazione, sulla possibilità – inseparabile dal nostro *logos* (che, essendo *sēmáinein*, è per sua natura "*loxos*") – del fraintendimento, della menzogna e dell'errore, il rischio dell'erranza, dell'*Holzweg*, come lo chiama Heidegger, il quale ne era perfettamente consapevole, e se ne crucciava, come tutti i filosofi che lo hanno preceduto, a partire da Platone e Aristotele, coloro che hanno fondato la filosofia come scienza, come disciplina che tutte le raccoglie. Per poter essere fondato come onto-logia, come scienza dell'essere da cui tutte le altre discendono, però, il *logos* filosofico doveva sconfiggere il più temibile dei nemici: il *logos* del non-essere, dell'inganno e della menzogna, la falsa rappresentazione, l'*immagine*, il vuoto simulacro, la "parola per la parola", meramente retorica. Un "nemico" che, come abbiamo già visto, alligna nel *logos* stesso (*logos/loxos*) e, possiamo dirlo già da subito, non è mai stato sconfitto, perché non si può sconfiggere e perché, in fondo, forse, non è nemmeno un nemico.

Come è noto, il grande pensiero greco dette un volto a questo "nemico", attorno al quale ha costruito l'epica del suo trionfo, della sua fondazione come ontologia, come *logos* vero e giustificato: è questo il volto del *sofista*, "facitore di immagini", come lo definisce Platone³², retore senza scrupoli, tessitore di inganni, seduttore, che conosce in profondità la natura ambigua del *logos*, la sua *loxia*, la sua polisemia, e su di essa fonda la sua fortuna, contrabbandando per le città della Grecia moneta falsa come se fosse vera. Così vuole la vulgata, secondo cui i filosofi sconfiggono i sofisti, ricacciandoli nelle tenebre del non-essere da cui provengono e fondando il *logos* nella luce dell'essere.

Come rileva Barbara Cassin, però, è possibile fare un' "altra storia della filosofia", una storia in cui non sono i sofisti a vincere, ma nella quale si conserva il problema, lo scandalo di cui sono portatori, l'ambiguità del linguaggio e di ogni forma di rappresentazione, senza essere incenerito nel fuoco della gnosi ontologica. È questo il contenuto della sua opera più ambiziosa, *L'effetto sofistico. Per un'altra storia della filosofia*³³, in cui rintraccia da Gorgia a Lacan, la persistenza e l'insistenza della *loxia* al cuore del *logos*, la consapevolezza della

³¹ È questa la polisemia del termine *Lichtung*, che significa letteralmente "radura", "apertura", "spiazzo", ma allo stesso tempo, derivando da *Licht*, "luce", suggerisce anche l'idea di un lucore, di un barbaglio, di un'illuminazione.

³² Platone, "Il sofista", in *Tutti gli scritti*, Milano, Rusconi, 1997, p. 284

³³ B. Cassin, *L'effetto sofistico. Per un'altra storia della filosofia*, Milano, Jaka Book, 2002

natura segnica, semiotica, indessicale di ogni rappresentazione umana, e quindi, della sua ambiguità, fraintendibilità, e, inevitabilmente, della sua manipolabilità. Ciò detto, quello che interessa alla Cassin, e a noi con lei, non è tanto sottolineare l'erroneità sempre possibile, o denunciare l'uso "doloso" di questa natura indessicale del *logos*, quanto piuttosto, e molto più significativamente, rivelare come il "mondo" in cui viviamo noi mortali "a due teste" non sia un'entità data una volta per tutte, al quale il *logos* non fa che adeguare specularmente le proprie forme, ma sia esso stesso il prodotto di tali forme, sorgendo con esse.

Al termine dello scorso capitolo abbiamo visto come nell'*onto-logia* insista già da sempre una *de-onto-logia*, un "dover essere secondo necessità", una volontà, una decisione, una responsabilità e, in ultima istanza, una "giustizia" (*dikē*). Nelle pagine che seguono, seguendo il ragionamento della Cassin, daremo un primo volto a questa "metafisica rovesciata" dell'essere "deontologico" e "semiologico": quello della "logologia" sofistica, come lo definisce la Cassin, il "*logos del logos*", il *logos* che, con una torsione di 180° cessa di rivolgersi al "mondo esterno" come orizzonte di validazione della parola, per rivolgersi a se stesso, per indagare nelle sue proprie forme le condizioni di possibilità di ogni rappresentazione, articolando la consapevolezza che il linguaggio (e con esso tutte le forme di rappresentazione), non sia lo specchio dell'essere, come predicato dalla "storia ufficiale" della filosofia, scritta dal pensiero ontologico, ma piuttosto, che sia vero l'inverso, ossia che il mondo stesso in cui viviamo sia un "effetto" delle nostre rappresentazioni.

Nelle pagine che seguono, allora, non si tratterà di prendere le parti degli uni o degli altri, di opporre la diatriba alla dialettica, le "scienze delle apparenze" della logologia e dell'iconologia alla "scienza della verità" dell'ontologia, "riabilitando" storicamente gli odiati sofisti; come se soltanto oggi – nel bel mezzo della società dello spettacolo, dove "tutto è diventato immagine", "conta solo l'apparenza", e "la forma è sostanza" – essi fossero entrati "nell'ora della loro leggibilità". Se oggi possiamo apprezzare una preconizzazione dell'umanesimo nel detto protagoreo dell' "uomo misura di tutte le cose"³⁴, se riconosciamo la sconcertante modernità della tesi sofistica secondo cui la realtà è un "effetto" del discorso e delle rappresentazioni, non è perché i sofisti fossero un'avanguardia del pensiero rimasta silenziata per secoli dal discorso filosofico ufficiale dell'ontologia, e tornata alla luce soltanto ora che la dottrina dominante è collassata, riemergendo, per così dire, dalle macerie della metafisica. Se adesso possiamo riconoscere tutto ciò, è perché la sofistica e la filosofia erano risposte allo *stesso* problema, scaturivano dalla medesima consapevolezza, maturata in seno alla democrazia greca, una consapevolezza così moderna da essere esattamente quella con cui abbiamo a che fare oggi, nell'era dei media elettronici e della telecomunicazione globale: il fatto che i confini della *realtà* non coincidono con quelli della *verità* (intesa come *alétheia*), ma li eccedono di gran lunga, e che il "mondo" in cui viviamo, la nostra cultura, è, letteralmente, *fatto* di rappresentazioni, di parole e immagini, e quindi, necessariamente, anche da imitazioni, simulacri, copie, fraintendimenti, menzogne. Nel mondo degli uomini, fatti e interpretazioni, eventi e narrazioni, cose e immagini non sono separabili in linea di principio, ma costituiscono in pari misura la superficie della realtà.

³⁴ Un detto che, nella superficie della nostra cultura che schiaccia tutte le distanze storiche, non riusciamo a fare a meno di leggere come una didascalia del disegno leonardesco dell'uomo vitruviano.

Questa non è la scoperta dei sofisti, repressa dai metafisici, ma il problema stesso da cui è nata la filosofia, con Parmenide: il famoso divieto di seguire la via del non-essere (le apparenze, le immagini) e la necessità dell'essere (verità), infatti, non avrebbe senso al di fuori di una realtà in cui, di fatto, il non-essere, le apparenze, le immagini, i simulacri, circolano tanto quanto l'essere, le cose del mondo, le persone, e i concetti del pensiero, che li esprimono secondo verità. Non è un caso, allora, se la dottrina dell'essere, e il divieto di praticare la via del non essere, non è pronunciata direttamente dal filosofo-poeta, ma da Dike, la dea della giustizia, che con la sua stessa mano ha legato con lacci insolubili l'essere alla necessità: quella dell'essere e della verità, infatti, non è un'apertura in cui siamo insensibilmente, data una volta per tutte, indipendentemente dal nostro impegno, ma una scelta, una via sottile e impervia, la via della giustizia, una via, in ultima istanza, *etica*, dunque, al di fuori della quale “i mortali che nulla sanno vanno errando, uomini a due teste, trascinati, sordi e ciechi ad un tempo, sbalorditi, razza di uomini senza giudizio, dai quali essere e non-essere sono considerati la medesima cosa e non la medesima cosa, e perciò di tutte le cose c'è un cammino che è reversibile” (fr. 6, vv. 4-9).

È a partire da questa necessità di fondazione *etica* del sapere, prima ancora che teoretica, che Platone e Aristotele hanno elaborato le loro strategie di “immunizzazione” del *logos* filosofico dalla retorica sofista. Come vedremo, infatti, anche in Platone e in Aristotele, proprio come nel “padre” Parmenide, l'ontologia non riposa su un'evidenza logica immediatamente riconoscibile e non ulteriormente analizzabile, ma piuttosto su una necessità etica di giustizia, di verità contrapposta alla menzogna, e quindi, in ultima istanza, su una scelta, su una decisione, su un atto di fondazione. Il che implica, però, che la logologia sofistica, la seduzione persuasiva della parola basata sulla sua semioticità (e quindi sulla sua ambiguità originaria), una volta cacciata dalla porta, rientra dalla finestra, sotto forma di “decisione per l'essere”, rivelando come ogni presunto “fondamento ontologico”, lungi dall'essere la condizione di possibilità universale e inamovibile, preliminare a ogni fenomeno, riposa su una “fondazione etica”, storicamente determinata e costantemente da rinnovare nell'immanenza della cultura, senza potersi appellare ad alcun orizzonte trascendente di garanzia. In altri termini, a essere originaria è la *segnatura*, l'atto di “far segno”, di “indicare”, che insiste fin dal principio in qualsiasi ordine di senso, e si ritrova nel gesto, nella decisione, che caratterizza il sapere di quell'*homo signator* che rimane lo stesso in tutte le epoche.

2.1) La “caccia al sofista” di Platone: il parricidio di “Parmenide” e la nascita della disciplina filosofica

L'essere non è mai là dove sembra; [...] è possibile trovarlo solo nel modo più improbabile: accettando il non essere e intraprendendo un viaggio nella vacuità

C. Naranjo³⁵

³⁵ C. Naranjo, *Carattere e nevrosi. L'enneagramma dei tipi psicologici*, Roma, Astrolabio, 1996

Nel mondo degli uomini le copie esistono quanto gli originali e la moneta falsa, se ben riprodotta, ha corso quanto quella vera: ci si può pagare un debito, fondare un commercio o fare l'elemosina a un mendicante, come nel poema in prosa di Baudelaire³⁶. È questo il grande scandalo del sapere sofisticato, l' "arte retorica delle apparenze", fondata sulla consapevolezza del valore indessicale del *logos*, e quindi sulla sua performatività, sulla sua capacità di "creare mondi" indipendentemente da qualsiasi fondamento ontologico, ma sulla base di un procedimento meramente "logologico".

La sofistica, dunque, non è da considerarsi semplicemente come una forma deviante di filosofia, una sorta di binario morto che il pensiero ha imboccato brevemente per poi allontanarsene in quanto conduce a un baratro o a un vicolo cieco: essa è la ragion d'essere della filosofia stessa, il "nemico" contro il quale i dialettici d'ogni tempo hanno serrato gli scudi e affilato i coltelli della logica. Di conseguenza, la "caccia" inscenata da Platone nel Sofista, non è un momento come un altro nella storia del pensiero, ma, precisamente, il luogo originario della disciplina filosofica, l'atto fondatore con cui la filosofia si costituisce come specialità, come mestiere distinto da tutti gli altri, come professione. A tale scopo, per poter formare la propria identità, come il Visconte Dimezzato di Calvino, dovrà anzitutto riuscire a distinguersi dalla sua "metà grama", il doppio inquietante della sofistica, l'antispazio dello spazio del pensiero filosofico. Essa, infatti, rispetto alla dialettica filosofica, costituisce l'*altra* tecnologia del *logos*, che si serve dolosamente dell'antidispositivo della retorica per far girare a vuoto il dispositivo dialettico, sradicandolo da ogni fondatezza referenziale, facendo valere la "lossia" intrinseca alla sua natura semiotica contro la "logica" ontologica.

Sarà Socrate a esplicitarlo, quando, all'inizio del dialogo, introduce il problema su cui si misureranno Teeteto e "lo straniero di Elea", seguace del grande Parmenide, "padre venerando e terribile" dell'ontologia: come individuare il filosofo, e con lui la verità, in mezzo ai suoi molteplici camuffamenti?

Distinguere questa razza non mi sembra che sia cosa più facile da riconoscere quella divina. Uomini di tale sorta, infatti, prendendo sembianze svariate, per l'ignoranza degli altri, «si aggirano per le città», essi che non sono filosofi in maniera fittizia, ma reale, osservando dall'alto le bassezze di questa vita, ad alcuni sembrano uomini di nessun valore, ad altri uomini dotati di ogni valore. E talora si presentano come politici, talora di sofisti, e qualche volta si dà il caso che in alcuni suscitino l'impressione di essere del tutto pazzi. Dal nostro ospite ora mi sarebbe gradito di venire a conoscere, se a lui è caro, come valutano e chiamano questo quelli che stanno nella sua zona.

TEODORO: E questo chi è?

SOCRATE: Il sofista, il politico, il filosofo³⁷.

... e il *pazzo*, ricordiamolo, anche se Socrate omette di menzionarlo una seconda volta. Fin dall'alba della cultura occidentale, infatti, la ricerca della verità si è svolta su un crinale sottilissimo, sospesa tra i baratri della menzogna da una parte – di cui il sofista è maestro indiscusso, manipolatore, contrabbandiere consapevole di false credenze – e dall'altra della follia, della paranoia, della mania, della falsa interpretazione, della credenza insensata. Sul

³⁶ C. Baudelaire, "La moneta falsa", da *Lo spleen di Parigi*, in *Opere complete*, Milano, Mondadori, 1996 pp. 433-5

³⁷ Platone, *Sofista*, op. cit, p. 264

quel crinale, tanto sottile da essere quasi impercettibile, si muovono quegli uomini che, come dice Socrate, “non sono filosofi in maniera fittizia, ma reale, osservando dall'alto le bassezze di questa vita”. In questo senso, tanto la menzogna quanto la follia non sono semplicemente da rigettare come escrescenze inessenziali dell'umano, come deviazioni dalla norma, ma sono determinazioni essenziali di esso, consustanziali, cooriginarie e coestensive alla struttura stessa del suo *logos*, originariamente esposto al rischio della sragione. Come fare, dunque, a mettere al riparo il *logos* dal rischio del non senso? È questa la domanda fondamentale della filosofia, su cui si gioca la sua stessa esistenza.

Una prima soluzione a questo problema è arrivata da Parmenide, il quale, come dice Severino, “per la prima volta e una volta per tutte, [attribuì] [un senso generale] alla cosa, intendendola come on, ens, essente”³⁸. Da quel momento in poi, attorno al V secolo a.C., si è soliti chiudere l'era del *mythos*, del racconto orale, della narrazione epica, delle immagini del mondo, soppiantati dall'onnipotente strumento della dialettica, capace di discernere la totalità dell'esistente secondo genere e specie, grazie allo strumento del *concetto*. Per questa ragione Severino ne ha ben donde a ricordarci che il pensiero, non può fare altro che “ritornare” invariabilmente a Parmenide³⁹ e alla sua dottrina dell'essere, in cui l'Occidente ha avuto il suo cominciamento: “l'infinita molteplicità di determinazioni che costituiscono ciò che oggi è l'Occidente e che conducono a ciò che oggi esso è, tale infinità, ricchezza e complessità di determinazioni si radica in questo senso unitario”⁴⁰. È a partire da questa “invenzione di incalcolabile portata”, come la definisce Severino (*ibidem*) identificandola con la nascita stessa della filosofia, che la nostra civiltà ha potuto sviluppare le scienze e le tecniche, secondo le norme del corretto pensare scoperte dalla *dialettica*, l'arte di “distinguere secondo generi e non ritenere come diverso un aspetto che sia lo stesso, né per lo stesso uno che sia diverso”⁴¹. Questa forma di conoscenza, tra tutte la più alta, l'autentica “filosofia prima”, è detta *ontologia*, in quanto si occupa di determinare le condizioni di possibilità di ogni identità in generale, indipendentemente da qualsiasi dominio particolare.

Tale scoperta sensazionale, però, in base alla quale i greci hanno potuto interpretare ogni cosa come “essente”, lo abbiamo già visto, non si fonda su un dato di fatto inamovibile, ma su un legame di coerenza interna tra pensiero, essere e *logos* garantito dalla decisione secondo giustizia della dea Dike: non a caso, la scena con cui si apre il *Poema* parmenideo, non è un'esposizione piana della dottrina dell'essere, ma il racconto di un viaggio iniziatico che il giovane *koûros* compie spinto dalle cavalle del suo *thymós*, fino alla dimora di Dike, situata al crocevia tra i sentieri della notte e del giorno. Ad essere originario, nello svolgimento narrativo stesso del *Poema*, dunque, non è l'Essere, con la sua imperturbata apertura, ma il viaggio, l'erranza, e i due sentieri, corrispondenti alla via dell'essere e a quella

³⁸ E. Severino, *L'identità della follia*, op. cit., p. 143

³⁹ E. Severino, “Ritornare a Parmenide”, in *Rivista di filosofia neoscolastica*, LVI [1964], n. 2, pp. 137–175; poi in *Essenza del nichilismo*, Brescia, Paideia, 1972, pp. 13–66; nuova edizione ampliata, Milano, Adelphi, 1982, pp. 19–61

⁴⁰ “L'infinita molteplicità di determinazioni che costituiscono ciò che oggi è l'Occidente e che conducono a ciò che oggi esso è, tale infinità, ricchezza e complessità di determinazioni si radica in questo senso unitario: il senso che i greci, per la prima volta e una volta per tutte, attribuiscono alla cosa, intendendola come on, ens, essente”, E. Severino, *L'identità della follia*, op. cit., p. 143

⁴¹ Platone, *Sofista*, op. cit., p. 297

del non-essere, della verità e della menzogna, tra le quali i mortali, “uomini a due teste”, vagano senza posa. È a partire da quest’anomia originaria, dunque, da questo “antispazio”, che può calare la decisione sovrana di Dike, e dischiudersi lo “spazio” per la verità, in cui pensiero, essere e *logos* sono avvinti in un nodo borromeo secondo necessità [*anánke*].

Il che significa, tragicamente, che l’ontologia, il sapere primo del *logos* occidentale, da cui derivano tutte le scienze e tutte le tecniche, *non è fondata*: al di fuori della Giustizia, infatti, il nodo borromeo dell’ontologia si scioglie, e gli uomini sono portati dal vento dell’opinione, non disponendo di alcun criterio per distinguere le rappresentazioni veridiche da quelle false, i concetti autentici, le idee eterne, dalle copie, i simulacri e le illusioni. E questo è dovuto, come abbiamo visto, alla natura semiotica del *logos* umano, al suo essere strutturalmente *loxos*, “ambiguo” e alla sua capacità “performativa”, e cioè di “creare mondi”, di produrre “effetti di realtà” indipendentemente dalla propria corrispondenza a stati di cose reali. Il sapere della sofistica, da Gorgia a Protagora, facendo leva su questa consapevolezza, era perciò il più pericoloso per la filosofia, dal momento che faceva delle rappresentazioni del *logos* una mera tecnica persuasiva svincolata, almeno in linea di principio, da ogni legame con la verità e quindi, con la giustizia.

Platone era perfettamente consapevole del fatto che tale ambiguità, già tematizzata nel poema di Parmenide, e impugnata dalla sofistica, rischiava di compromettere le fondamenta stesse del sapere, dissolvendo per sempre la linea che separa la verità dalla menzogna, la ragione dalla follia. Ed è proprio la segnatura di questo confine il compito “topologico” della filosofia. Per questa ragione, nel *Sofista*, si mette all’inseguimento, come un cacciatore, “della più pericolosa tra tutte le fiere”, il nemico giurato della filosofia e dell’ontologia, il facitore di immagini e tessitore di tranelli, che, nascosto nella notte del non-essere, è sempre pronto a sedurre gli uomini (e in particolare i giovani) con i suoi artifici, facendoli sviare dall’unica via dell’essere e della giustizia per trascinarli tra le tenebre dell’inganno. È uno scontro all’ultimo sangue, allora, quello tra filosofia e sofistica, in cui il pensiero si gioca la possibilità stessa della sopravvivenza, e la filosofia deve affermare lo spazio della verità “ontologica” contro l’antispazio nemico della retorica “logologica”.

Ma come fare a catturare quella “bestia dai molti colori” che sempre si nasconde sotto false apparenze per la quale “è giusto il proverbio che non può essere presa con una sola mano”⁴²? È evidente che la sola affermazione della dottrina eleatica dell’essere non basta, dal momento che è proprio a partire dalla performatività del non-essere (la spendibilità della moneta falsa) che il sofista trae la sua forza. Per acciuffarlo, allora, il filosofo-cacciatore deve dare fondo ai suoi stratagemmi, fiutarne le tracce, inseguirlo, pedinarlo, mimetizzarsi, fino a diventare come lui, come un poliziotto infiltrato in una gang criminale, che, per incastrare i malviventi, arriva a diventare “uno di loro”: è questa la struttura argomentativa del *Sofista* platonico, quella di una vera e propria “caccia all’uomo”, in cui lo straniero di Elea (e cioè Platone stesso⁴³), per riuscire ad avere ragione del suo nemico giurato, arriva a sostenere le sue stesse tesi, a diventare come lui, a *diventare lui stesso un sofista*; e arrivando così a distruggere, almeno in apparenza, l’ontologia stessa, ammettendo con il sofista l’esistenza del

⁴² *Ivi*, p. 272

⁴³ Per un approfondimento su questo tema, cfr. *infra*, capitolo 2.4

non-essere, seppure allo scopo di poterla riaffermare, fondandola una volta per tutte su un terreno solido, una volta fugata la sua minaccia mortale.

È questo il celebre “parricidio” di Parmenide, commesso dall’eleate “infiltrato” tra i sofisti allo scopo di incastrarli con i loro stessi argomenti. L’argomentazione è cogente, e si ripeterà all’infinito nel corso della storia della metafisica, diventandone il luogo comune per eccellenza: il sofista, che si nasconde al buio del non essere, nel momento stesso in cui lo pronuncia ne ammette l’esistenza, e con ciò viene trascinato anche lui alla luce dell’essere:

OSPITE: [...] E bisogna con coraggio sostenere che il non essere è sicuramente, ha una propria natura, allo stesso modo che il grande era grande, il bello era bello, e il non grande non grande, e il non bello non bello, e così anche il non essere allo stesso modo era ed è non essere, un aspetto unico che conta tra i molteplici esseri.⁴⁴

Si tratta di un’estrema *ratio*, a cui la filosofia deve ricorrere se vuole salvare l’ontologia dall’evidenza fattuale dell’operatività dello *pseudos*, delle rappresentazioni, nella vita degli uomini; perché, nella loro quotidianità, dicono continuamente cose contraddittorie, si ingannano, ingannano e vengono ingannati, si danno false informazioni, fanno giochi di parole, chiacchierano, parlano a vanvera, si fanno immagini, riproducono, duplicano, rappresentano i fenomeni in ogni guisa e maniera, finendo per credere alle rappresentazioni stesse, prendendole per la realtà. Di fronte a questo dato di fatto, il bando parmenideo di ‘non dire il non essere ma praticare solo la via dell’essere’, così com’è, è tanto bello quanto irrealizzabile. Ci vuole un dispositivo teorico più raffinato per potere salvare, come fa Benveniste con la linguistica saussuriana⁴⁵, la dottrina ontologica di Parmenide essendo “parmenidei al di là di Parmenidé”. A questo scopo, bisogna prendersi il rischio di fare “epoché”, di sospendere momentaneamente la vigenza della legge dell’essere parmenidea, ammettendo la possibilità dell’esistenza del non-essere: solo così si potrà incastrare il sofista e piegare la sua provocazione logologica, riconducendola all’ordine immutabile dell’ontologia:

OSPITE: Si è già reso manifesto a noi che il non essere è un genere fra gli altri, sparso accanto a tutti gli esseri.[...] Dunque, dopo ciò, bisogna considerare se si mescola con l’opinione e con il ragionamento.[...] Se questo non si mescola a opinione e ragionamento è necessario che tutto sia vero; se si mescola invece opinione e ragionamento diventano falsi. Perché opinare e dire quel che non è fa nascere il falso nel pensiero e nel ragionamento.

TEETETO: È così.

OSPITE: E quando c’è il falso c’è anche l’inganno.

TEETETO: Sì.

OSPITE: E se c’è l’inganno ne consegue che tutto sia pieno di parvenze, di immagini, di apparenze.

TEETETO: Come no?

⁴⁴ *Ivi*, p. 301

⁴⁵ “En restaurant la véritable nature du signe dans le conditionnement interne du système, on affermit, *par-delà* Saussure, la rigueur de la pensée saussurienne” (E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1966, p. 55): analogamente a Platone, anche Benveniste applica lo stesso procedimento “parricida” per affermare, “al di là di Saussure”, la correttezza della linguistica saussuriana. Si tratta solo di un esempio, tra i molti possibili, di come tale strategia argomentativa sia entrata a far parte della grammatica della nostra cultura.

OSPITE: Ma noi dicevamo che il sofista si era rifugiato in questo luogo, lui che pretendeva essere la negazione assoluta dell'esistenza del falso, perché a suo parere, non si può né pensare né dire il non essere, in quanto il non essere non ha alcuna parte in nessun modo della realtà⁴⁶.

Ed eccoci alla chiave di volta del ragionamento dell'ospite di Elea, la trappola finale che tende per acciuffare il sofista: ammettere l'esistenza del falso, e quindi, del non-essere, contravvenendo al bando parmenideo:

OSPITE: [...] dimostrare che il falso esiste e, dimostrato questo, possiamo mettere in lacci su questo punto il sofista, se è colpevole, oppure lasciandolo andare, farne la ricerca in un altro genere.⁴⁷

Così facendo è tutto portato alla luce dell'essere, e il non-essere o è semplicemente identificabile col "diverso", un genere altrettanto vasto che l'essere stesso (giacché ogni cosa che "è", in quanto tale, "è diversa" dalle altre: "omnis determinatio est negatio", come diceva Spinoza⁴⁸), oppure è costretto a rivelarsi per quello che è veramente: un raggirio, un inganno, un imbroglio. E con esso il sofista, che nel non-essere si era nascosto: o è un retto filosofo dialettico, che riconosce secondo ragione identità (essere) e differenze (non-essere), secondo i principi logici di identità e di non-contraddizione, ordinandole dialetticamente per genere e specie, oppure è un mero imbrogliatore, che sostiene l'insostenibile e pretende di sedurre col raggirio di una parola vuota.

Questa, in estrema sintesi, la struttura del celebre "parricidio" di Parmenide, l'argomento "omeopatico" con cui lo Straniero-Platone, mimetizzandosi come un cacciatore consumato con la bestia sofista, rendendosi indistinguibile da essa, "immunizza" l'ontologia – e cioè il fondamento di ogni possibile sapere – dal rischio di essere corrotta internamente dal *logos* ingannatore della sofistica. In un certo senso, dunque, si tratta di un'immunizzazione del *logos* rispetto a se stesso, rispetto alla sua natura indessicale, signi-ficante, e quindi alla sua "lossia", alla sua "ambiguità", la quale viene ricondotta alla luce dell'essere, riannodando *in extremis* il patto secondo giustizia dell'onto-logia, che lega in un nodo borromeo pensiero-essere-*logos*: anche il non essere, nel momento stesso in cui viene nominato (e, più in generale, rappresentato in qualsiasi modo), viene portato all'essere, e le tenebre dell'ambiguità in cui si nasconde la bestia sofistica sono rischiarate dalla luce del *logos*.

Ogni rappresentazione, ogni simbolo, ogni parola, nel momento in cui si esprime viene in essere, producendo da sé stessa la propria realtà: di conseguenza, il mondo è un effetto del *logos*, e non viceversa. Ma non è proprio questa la dottrina *logologica* dei sofisti? È evidente, a questo punto, che l' "immunizzazione" per via omeopatica dell'onto-logia tentata da Platone, finisce per risolversi in un processo "autoimmunitario" del *logos* rispetto a se stesso, e dunque, in ultima istanza, in un *suicidio*. Come nota la Cassin, infatti, "il celebre parricidio che, di nuovo, mette in questione il *logos* parmenideo per costringere il non-essente a essere sotto un certo rispetto, (rapporto) *kata ti*, non fa altro che prendere atto di un inevitabile suicidio" (Cassin 2002, p. 38). Lo stratagemma dello Straniero di Elea, il tentativo estremo di

⁴⁶ *Ivi*, p. 303

⁴⁷ *Ivi*, p. 27

⁴⁸ B. Spinoza, "Epistola 50" in *Epistolario*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 225-6

salvare l'ontologia di "Parmenide al di là di Parmenide" stesso e del suo bando di non dire il non-essere⁴⁹, lo fa saltare letteralmente dalla padella nella brace: partendo da qui infatti si arriva direttamente "alla seconda tesi del *Trattato [sul non-essere di Gorgia]* e al suo legame con l'impossibilità dello *pseudos*: tutto quello che è, è sul modello del non-essere, il quale comincia a essere semplicemente perché lo si enuncia" (Cassin 2002, p. 39). Alla base dell'ontologia, dunque, non ristagnano le acque calme della logica, ma scorre il fiume impetuoso della decisione, di una sovranità di per sé illegittimabile, irriducibile a una giustificazione ultima, non ulteriormente fondabile: "che parlare sia dire l'essere, questa è dunque la *decisione* che sta a fondamento della tesi di Parmenide⁵⁰. Di conseguenza, conclude la Cassin, "la critica dell'ontologia ritorna sotto forma di tesi discorsiva: l'essere parmenideo non è altro che un effetto di qualcosa che viene detto, ma questo perché non esiste altro essere che non sia quello che è prodotto dal dire. (Cassin 2002, p. 39)

Aristotele si avvide di questa debolezza nell'argomentazione platonica contro la sofistica; una fragilità, lo sappiamo ormai, che la filosofia non poteva permettersi, dal momento che rischiava di compromettere la sua stessa definizione topologica, la credibilità del suo *logos*, la fondatezza della *theoria* dialettica. Sarà lui che, affinando il metodo "omeopatico" del suo maestro, riuscirà a ristabilire le sorti della partita e a restituire un luogo proprio al *logos* filosofico, immunizzando la disciplina filosofica dal suo inquietante *Doppelgänger* sofistico, e assicurandole un terreno solido e duraturo su cui operare, un' "episteme" su cui poggiare l'intero edificio del sapere. A tale scopo, però, anche Aristotele non potrà respingere *tout court* il discorso della sofistica, ma dovrà per così dire inglobarlo nella dialettica, al punto, suggerisce provocatoriamente la Cassin, da "sofistizzarsi" anche lui, a sua volta, non vincendo per KO tecnico il match con la sofistica, ma "ai punti", nella migliore delle ipotesi, se non, piuttosto, chiudendolo in un sostanziale pareggio, un pareggio con cui, ancora oggi, dobbiamo fare i conti.

2.2) L'ontologia di Aristotele

La strategia "di caccia" aristotelica riprende sostanzialmente l'impostazione di quella platonica, ma è più raffinata, più moderna, e per questo, almeno apparentemente, più efficace. Sostanzialmente gli basta una mossa per dare scacco matto alla sofistica: spostare la giurisdizione dell'ontologia, dal duplice dominio del discorso e del pensiero unicamente a quello del pensiero: si può dire quel che si vuole, ma non necessariamente crederlo, né necessariamente riferirlo a cose reali. Il pensiero è retto dalla legge eterna e immutabile dell'identità ($A=A$) e della non contraddizione [$\neg (A \wedge \neg A)$], la stessa che governa gli *onta*, il mondo degli essenti, e che sta alla base dell'ordine della natura (come dice Dike, "è infatti la

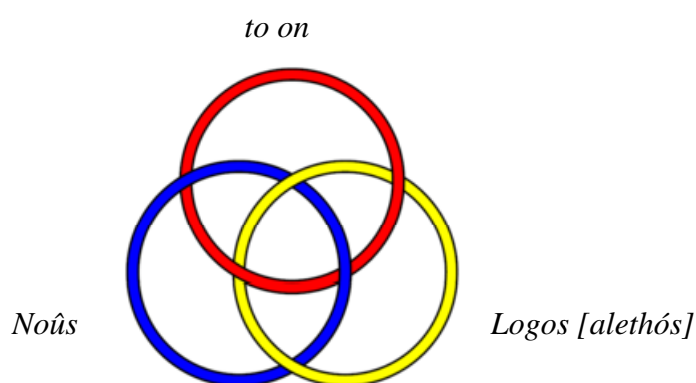
⁴⁹ Un "bando" che, così formulato, viene attribuito a Parmenide, giacché nei frammenti che ci restano del suo Poema non se ne trova traccia. In larga misura, è proprio a Platone che dobbiamo quest'immagine dell'eleate, ormai conficcata in profondità nel nostro immaginario culturale, il quale ne fa "il padre venerando e terribile" della filosofia. Un'immagine a cui siamo così abituati da non renderci conto di quanto stride col testo del *Poema*, in cui Parmenide non compare come un anziano padre, venerando e autoritario, ma al contrario, come un giovane iniziando, che viene introdotto al sapere da una serie di figure femminili, tra cui, naturalmente, Dike.

⁵⁰ P. Aubenque, "Syntaxe et sémantique de l'être" in *Etudes sur Parménide, II, Problèmes d'interprétation*, sous la direction de P. Aubenque, Paris, Vrin 1987, pp. 102-34, citato da B. Cassin, op- cit., p. 39

stessa cosa pensare ed essere”, fr. 3. v. 1); di conseguenza, il *logos* per dire l’essere secondo verità e giustizia dovrà necessariamente uniformarsi a questo duplice principio universale (identità e non contraddizione) secondo lo schema:

“significare qualche cosa” = “significare una sola cosa” = “significare l’essenza di ciò che la parola nomina”.⁵¹

Questo, in estrema sintesi l’edificio dell’onto-logia aristotelica, che stringe anch’essa in un nodo borromeo i tre anelli del *pensiero*, del *linguaggio* e dell’*essere*, fondandolo non più sulla decisione sovrana di Dike, come nel caso di Parmenide, né sul paralogismo pseudo-sofistico tentato da Platone, in base al quale nel momento stesso in cui si dice qualcosa, essa viene alla luce dell’essere, riannodando la sacra alleanza dell’ontologia, ma sulla sua stessa tenuta *logica*:



Quando la Dea dice a Parmenide che “è necessario il dire e il pensare che l’essere sia: infatti l’essere è, il nulla non è”, ciò significa, per Aristotele, che, preso nel mezzo tra *noûs* e *onta*, tra pensiero ed essere (o meglio, gli essenti), il *logos* umano trova la verità nel momento in cui “fa corrispondere il senso all’essenza”, vale a dire, si riferisce a uno e un solo referente reale. Ma il fatto che il *logos* umano sia capace di verità non implica necessariamente che esso sia *sempre* nella verità, per questo accanto al *logos* ho indicato tra parentesi l’*alétheia*, per designare l’unico *logos* autentico, che è saldamente inanellato con il pensiero e con l’essere.

È questa la mossa “logica” con cui Aristotele mette nel sacco la “logologia” sofistica, rivolgendole contro la sua stessa strategia, servendosi, cioè, della distinzione retorica tra il linguaggio da una parte, e, dall’altra, il pensiero e l’essere, entrambi retti dal duplice principio di identità e non contraddizione: il discorso umano, infatti, può essere anche contraddittorio, ambiguo, mendace, fittivo, o insignificante; in tal caso, però, come si evince dal nodo borromeo dell’onto-logia aristotelica (a cui, vale la pena ripeterlo, come a ogni nodo borromeo, non si può togliere un anello senza disfarlo interamente) chi parla senza verità lo fa a proprio rischio, dal momento che non smarrisce solo la consistenza del proprio *logos*, ma anche il legame col pensiero e con l’essere, trovandosi così estromesso ai margini della comunità umana, come una “pianta che parla”⁵². Diversamente da Platone, dunque, Aristotele ammette che si possa affermare il non-essere senza per questo, per il solo fatto di pronunciarlo, portarlo all’essere (sarebbe solo una riconferma, come fa Platone suo malgrado,

⁵¹ B. Cassin, *L’effetto sofistico*, op. cit., p. 151

⁵² Così Aristotele definisce i sofisti in *Metafisica*, Gamma, 1005, Milano, Bompiani, 2000

del paralogismo sofista): quello che non si può fare è pensare il non essere, giacché il pensiero, come ammonisce Dike, è sempre tutt'uno con l'essenza. In questo modo, svincolando in linea di principio il discorso dal *logos* della verità, Aristotele biforca in due estremi antitetici la via del non-essere adombrata da Dike al giovane Parmenide: il "senso senza referenza" e il "significante senza senso", come li chiama la Cassin. Di conseguenza, se, da una parte, una soltanto è la via dell'*episteme*, della conoscenza vera e giustificata, perché uno è l'essere e necessariamente uno è il discorso che dice l'essere, che tiene assieme in un nodo borromeo parola, essere e pensiero, assimilando "senso" ed "essenza", dall'altra, le vie del non-essere si diramano all'infinito nelle due direzioni in cui può smarrirsi il discorso quando si discosta dalla verità, quando, cioè, viene meno uno dei tre anelli del nodo borromeo dell'onto-logia e viene così recisa l'identità tra senso ed essenza, tra *logos* ed essere:

1) Nel caso in cui si elimini l'anello giallo dal nostro disegno, quello del riferimento del *logos* agli *essenti*, si cade nell'abisso del *senso senza referenza*. È questo il discorso che oggi definiremmo della "fiction", e che farà fortuna in epoca alessandrina con la nascita del romanzo⁵³. In esso il principio di non contraddizione regna soltanto come principio di identità del senso, ma manca il terzo elemento, quello del "significare l'essenza di ciò che la parola nomina", il riferimento a uno stato di cose concreto. Il *logos*, cioè, pur essendo in accordo col *noûs*, resta svincolato dagli *onta*, finendo per non significare nulla. Per Aristotele, nulla vieta, all'interno delle leggi della logica, di raccontarsi storie sull'ircocervo, sulla chimera e su qualsiasi creatura o fatto immaginario, a patto che tali storie siano non-contraddittorie, coerenti, sostenibili, etc. Per quanto sia strutturato correttamente dal punto di vista logico, si tratta però di un discorso vuoto, privo di attinenza con la realtà. In questo modo Aristotele dà una formalizzazione logica del primo rischio connesso alla "lossia" del *logos*, già adombrato da Platone nella sua introduzione al dialogo tra lo Straniero e Teeteto su come distinguere il vero filosofo: l'inganno, la parola mendace, logicamente coerente, ma il cui senso non corrisponde ad alcuna essenza, ma circola liberamente, prolifera in ogni direzione. Riassumendo, il senso senza significante mutila la duplice equivalenza dell'onto-logia aristotelica, privandola del suo terzo elemento, che connette il pensiero-linguaggio al mondo, sfaldando così il nodo borromeo dell'onto-logia:

significare qualche cosa = significare una sola cosa = ~~significare l'essenza di ciò che la parola nomina~~

2) Se, invece, si toglie l'anello blu, imbocchiamo l'altra via che conduce al non-senso e quindi al nulla: quella del *significante senza senso*. È questo il luogo dell'*omonimia*, in cui la parola fa girare a vuoto la semantica dei termini, disperdendone la referenza. Il caso più emblematico di questa forma di vaniloquio è rappresentato, secondo Aristotele, dalla tesi di Eraclito sull'originarietà del divenire, che trova espressione in affermazioni del tipo "negli stessi fiumi *scendiamo e non scendiamo*, noi stessi *siamo e non siamo*"⁵⁴. In una proposizione di questo genere la congiunzione "e" stabilisce un'identità tra un concetto e il suo opposto (scendere e non scendere, essere e non essere), svuotando il significante di qualsiasi

⁵³ In particolare il *Romanzo di Alessandro*, in cui si narrano le gesta del grande condottiero, è il soggetto dei due grandi arazzi borgognoni custoditi oggi alla Galleria Doria-Pamphili di Roma a cui Warburg dedicò uno studio magistrale su cui torneremo nel cap. 7.5.

⁵⁴ Eraclito, frammento 49, in *I Presocratici*, op. cit., p. 207

significato. È per smascherare questo tipo di paralogismi che Aristotele integra nella dialettica la separazione operata dai sofisti tra l'essere e il linguaggio, commentando, a proposito della tesi di Eraclito, che “non è necessario che tutto quello che uno dice lo pensi anche” (Gamma, 3, 1005 b23-31): quando *si parla*, cioè, si può contravvenire al principio di non contraddizione, ma non è possibile *pensare* contraddittoriamente, perché non si possono formulare due concetti distinti per il medesimo ente, né, viceversa, assegnare due enti al medesimo concetto. La (parmeni)Dea, ormai lo sappiamo, non lascia dubbi al proposito: ‘lo stesso è pensare ed essere’: tra cose e idee, tra enti e concetti, vi è una relazione rigorosamente biunivoca, stabilita per necessità dal principio di identità/non contraddizione. Se “significare qualche cosa = significare una sola cosa = significare l'essenza di ciò che la parola nomina”, allora, in questo caso a cadere è il termine medio della duplice equivalenza dell'onto-logia aristotelica, e si dice qualcosa non significando una cosa sola, ma più essenze, portando così il significato dei concetti a esplodere in una polisemia ingovernabile, in cui il linguaggio non dice più niente se non il suo stesso parlare. È questa la seconda natura del discorso sofistico, che corrode le parole dall'interno, svuotandole del loro significato originario, sradicandole dal loro legame con la terra, con la carne e con i fatti del mondo, diffrangendone il senso all'infinito della casa degli specchi della retorica. Questa stessa mentalità opportunistica la ritroviamo in una memorabile striscia di Carl Barks, in cui l'arci-sofista Paperon de' Paperoni afferma, per risolvere un indovinello che gli salverebbe la vita, “fra la felicità assoluta e un pugno di datteri, scelgo i datteri perché niente è meglio della felicità, ma un pugno di datteri è sempre meglio di niente”, sfocando la linea che separa la funzione sostantiva e la funzione avverbiale del concetto “niente” e facendolo così, letteralmente, girare a vuoto. Se spinta fino alle sue estreme conseguenze, allora, l'omonimia porta al secondo baratro paventato da Socrate, quello della “follia”, al rischio cioè, per il filosofo che non padroneggia il *logos* dialettico, di essere scambiato per un pazzo che farnetica cose senza significato.

A questo punto possiamo riportare anche l'*omonimia* sofistica allo schema della doppia equivalenza dell'ontologia aristotelica e visualizzarla come segue⁵⁵:

significare qualche cosa = ~~significare una sola cosa~~ = significare l'essenza di ciò che la parola nomina

* * *

I due estremi analizzati da Aristotele non sono delle vie impure del senso, ma i due baratri del non-senso, dell'erranza, della sragione e della follia, in cui saltano tutti i nessi che tengono assieme gli uomini tra di loro (attraverso un linguaggio sensato e preciso, privo di ambiguità e di omonimie; in cui i “significanti *hanno* senso”) e col mondo (servendosi di concetti che denotano stati di cose reali, di un “senso *con* referenza”). In questo senso il *logos* è, come dice Eraclito, il “comune” [*koinós*] (Eraclito, fr. 2): nella misura in cui “accomuna” gli uomini sia tra di loro – permettendo loro di comunicare senza fraintendimenti, di dirsi la verità, di intendersi su qualsiasi argomento – che con il mondo, con l'ambiente in cui vivono,

⁵⁵ Nell'uno e nell'altro caso, ho preferito evitare di rappresentare il nodo borromeo senza uno degli anelli, perché, per quanto molto efficace dal punto di vista mnemonico, potrebbe dare adito a fraintendimenti: come sappiamo, infatti, non si può togliere un anello senza sfaldare l'intera struttura.

riempiendo di significato i significanti che si scambiano nel loro commercio quotidiano, facendo sì che possano parlare di cose concrete, e non soltanto di ircocervi e chimere.

Non sempre, però, gli uomini pervengono a questa chiarezza e riescono a inanellare le tre spire del nodo borromeo dell'onto-logia, del *logos* secondo verità. Per lo più, infatti, errano nella *doxa*, nella falsa credenza, nell'illusione, prendendo per vere le immagini e i simulacri. Tra di essi, però, i sofisti sono da ritenersi i più biasimevoli, dal momento che non cadono accidentalmente nell'errore per mancanza di sensibilità logica o di preparazione culturale, ma lo perseguono scientemente, servendosi in maniera dolosa della possibilità del linguaggio di parlare di cose che non esistono (*fiction*), o parlando a vanvera di cose che esistono, dicendo su di esse tutto e il contrario di tutto (*omonimia*), sostenendo alla maniera di Eraclito che, contemporaneamente, "siamo e non siamo", "scendiamo e non scendiamo". Per questo, vivendo quasi esclusivamente ai limiti del *logos*, nella notte dell'inganno e del non-senso, per Aristotele essi possono a malapena ritenersi umani, dacché la loro parola o non parla di nulla (chimere e ircocervi) o non dice nulla sulle cose reali (omonimia). Insomma, sono come delle "piante che parlano".

Ma...c'è un ma.

A ben guardare, infatti, questo argomento antisofistico presenta una analogia perturbante proprio con il sofisma di zio Paperone: anche l'onto-logia, così definita, infatti, sembra giocare a nascondino col concetto di non-essere, facendo oscillare il termine "nulla" tra avverbio e sostantivo senza che si possa determinarne univocamente il significato. Se, infatti, la retorica sofistica o è falsa perché dice "qualcosa su nulla", oppure è esecrabile perché non dice "nulla su qualcosa", allo stesso modo, il *logos* autentico, "l'onto-logia", dovrà essere vero perché, necessariamente, dice "qualcosa su qualcosa". Ma proprio come nel *Witz* di zio Paperone, anche in questa formula il termine "qualcosa" viene usato contemporaneamente in funzione avverbiale e in funzione sostantiva, ed è proprio da questa zona grigia, da questa indifferenza, da questa soglia d'indeterminazione che trae la propria potenza persuasiva. La Cassin dedica un intero capitolo a questo testacoda che porta l'ontologia a non presentarsi più come la parola che esprime secondo verità l'essere immutabile, ma, paradossalmente, come il più persuasivo di tutti i discorsi retorici, come un "capolavoro sofistico": è in questi termini, infatti, che definisce l'ontologia commentando la lettura che Gorgia dà del *Poema* parmenideo nel suo provocatorio *Trattato sul non essere o sulla natura*. Ma procediamo con ordine.

Come abbiamo visto, anche Aristotele ha raccolto la sollecitazione di Socrate allo straniero di Elea, definendo topologicamente il campo del *logos* filosofico come quella striscia di terra che si estende tra i due baratri del non-senso, la *fiction* ("senso senza referenza") e l'*omonimia* ("significante senza senso"), e facendovi precipitare il sofista, respingendolo così ai margini del linguaggio e dell'umano, identificandolo o con un imbroglione, che ciancia di cose che non esistono contrabbandandole come se esistessero, o come un povero mentecatto, che farfuglia cose senza senso sul mondo che tutto conosciamo, come "una pianta che parla". Come per Platone, dunque, anche per Aristotele il sofista è un'animale infingardo, che si nasconde tra le tenebre del non essere e del non-senso. E come il suo maestro, per accalparlo e immunizzare dalla sua minaccia il *topos* della filosofia, si serve di una strategia "omeopatica", e cioè retorica, essendo la retorica la patologia del *logos* rappresentata dalla sofistica: è questo il celebre "parricidio" di Parmenide, in cui, per andare a stanare il sofista nei recessi bui dove si nasconde e liberare la filosofia dal suo doppio

inquietante, purificando lo spazio del *logos* dall'antispazio della retorica, occorre ammettere per un istante la possibilità del non-essere, contravvenendo al bando dell'onto-logia parmenidea: “non potresti conoscere ciò che non è, perché non è cosa fattibile, né potresti esprimerlo” (fr. 2).

Ma come si può esprimere il non essere? È qui che le loro strategie “retoriche” di definizione topologica della filosofia divergono: Platone, ammettendo l'esistenza del non-essere, dell'inganno e dello *pseudos*, arriva, con un vero e proprio salto mortale concettuale, a “ontologizzare” il non-essere, il simulacro, l'immagine, portando, per così dire, “alla luce” dell'essere tutto ciò che si nasconde tra le tenebre del non-essere, secondo il principio ‘siccome se ne può parlare allora esiste’ e, come tale, è sottomesso alle leggi dell'ontologia analizzate dalla disciplina dialettica, la “vera filosofia”, “scienza degli uomini liberi”⁵⁶. Una mossa geniale, sulle prime, ma che rischia di risolversi in tragedia per la filosofia, la quale per sconfiggere la sofistica con le sue stesse armi, si trova costretta ad artifici retorici perfino peggiori, giocando con i concetti di essere e non-essere come zio Paperone con i datteri e il nulla. Definendo il non-essere come un genere tra tutti gli altri, infatti, Platone attribuisce ad esso una sostanza, facendolo rientrare nel campo semantico dell'essere (e quindi dell'ontologia e della logica dialettica che ne rivela la struttura), finendo per inquinare con la più stridente delle contraddizioni: la coappartenenza di essere e non-essere.

Aristotele, avvedendosi del fatto che la partita si gioca sull'enunciazione linguistica e non sulla referenza dell'enunciato, abbandonerà l'argomento ontologico di Platone per incastrare il sofista esclusivamente sul piano logico: si può *dire* il non-essere, certo, come si può dire che gli asini volano, e lo si può dire *coerentemente*, nel rispetto di tutte le leggi della logica, ma non lo si può pensare, né si può sostenere in alcun modo che ciò che si dice, sia realmente; e cioè, non lo si può dire *consistentemente*. Se Platone, sostenendo che il sofista dice l'essere credendo di dire il non-essere, finisce per allargare eccessivamente i confini dell'ontologia, al punto da disperderli, smarrendo con essi il *topos* proprio del *logos* filosofico, per Aristotele invece – ed è questa la sua versione, “logica” e non “ontologica”, del “parricidio” – il sofista può dire quel che gli pare, blaterando non sensi (*fiction*) o tentando di ingannarci con giochi di prestigio retorici (*omonimia*). Così facendo, però, si autoesclude dall'unico terreno in cui la parola ha senso e avviene l'autentica comunicazione tra gli umani, finendo per non essere altro che un fenomeno da baraccone, un “freak”, un abominio, un “elephant man”, come “una pianta che parla”.

Spostando la cura “omeopatica” antisofistica dall'ontologia al linguaggio, Aristotele riesce, come osserva la Cassin, a fissare la dimora dell'onto-logia nel “luogo dell'equivalenza o della reciprocità tra *sensu* ed *essenza* (significare qualche cosa = significare una sola cosa = significare l'essenza di ciò che la parola nomina) [:] è questo il luogo della filosofia aristotelica ed è probabilmente il luogo della filosofia *tout court*, intesa come metafisica occidentale” (Cassin 2002, p. 151). La sua strategia, però, nella sua *adaequatio intellectus et rei*, fondata sulla loro coappartenenza al principio immutabile di identità/non contraddizione, lo costringe a sganciare dalla cogenza della necessità ontologica l'intera funzione discorsiva del *logos*, che viene ricondotta a quella natura “semiotica”, indessicale, allegorica, attorno a cui la filosofia greca, a partire dal *Cratilo* di Platone, non ha mai cessato di meditare e che

⁵⁶ Platone, *Il Sofista*, p. 284

trova la sua espressione paradigmatica nell'oracolo di Delfi. È attorno a questa "semioticità" costitutiva del discorso – al suo non poter né *essere* le cose stesse, né *dirle*, rispecchiandole senza scarto per come sono, attraverso una pura denotazione, ma soltanto *dirne* – che, di fatto, la filosofia gioca da sempre la sua partita mortale con la sofistica, ricercando le risorse per una fondazione solida della conoscenza, al riparo dallo slittamento originario del linguaggio, da quella buccia di banana permanente, per così dire, che è la significazione. Detto altrimenti, in ogni campo semantico perimetrato dall'analisi dialettica e riferito a un dominio ontologico, *insiste già da sempre* un supplemento semiotico, uno slittamento, una sostituzione, un "parlar d'*altro*", come inscritto già nel concetto stesso di semantica, anch'esso costruito sul concetto di *sema*, il "segno", la presenza dell'assenza, l'alterità dell'identità.

Nella sua distinzione tra semantica e ontologia, Aristotele si gioca senza risparmio le carte più pregiate della dialettica, respingendo i sofisti ai margini del pensiero, perfino dell'umanità stessa, mostrando come il loro discorso, per quanto logicamente 'coerente', verta o su cose che non esistono, o su pensieri impensabili, intrinsecamente contraddittori, risultando semanticamente 'inconsistente'. Ricapitoliamo brevemente lo schema delle forme "assurde" con cui il discorso può prendere congedo dall'essere e dal principio di identità/non contraddizione:

sensu senza referenza ("fiction") → Il principio di non contraddizione vi regna soltanto come principio di identità del senso. È possibile raccontarsi e raccontare ad altri storie sull'ircocervo, storie che devono essere coerenti, sostenibili, etc.. Da questa funzione discorsiva si svilupperà il romanzo, "fortuna dell'ircocervo" (Cassin 2002, p 152)

Significante senza senso ("omonimia") → quando Eraclito afferma che negli stessi fiumi scendiamo e non scendiamo", Aristotele commenta: "non è necessario che ciò che qualcuno dice lo creda anche..." (Gamma, 3, 1005 b23-31): si può dire contraddittoriamente ma non pensare contraddittoriamente.

Nel mezzo tra questi due estremi, la corrispondenza dialettica tra senso ed essenza (significare qualche cosa = significare una sola cosa = significare l'essenza di ciò che la parola nomina) è l'unico autentico terreno del corretto pensare, dire e agire, l'epi-steme metafisica, fondamento inconcusso al contempo della gnoseologia, dell'etica e della politica.

Ogni cosa, però, ha due lati: ce l'hanno le monete, ce l'ha il genitivo, che può essere oggettivo e soggettivo, ce l'hanno gli edifici, che hanno un dentro e un fuori, e naturalmente, ce l'ha la dialettica. Ed è proprio questo che succede anche alla strategia "omeopatica" con cui Aristotele immunizza il dominio dell'ontologia dallo scandalo sofistico: il suo trionfo, infatti, rischia sempre di rovesciarsi nella più cocente delle sconfitte, e se dall'interno del suo argomento la sofistica sembra respinta fino ai margini dell'umano, dal di fuori si ha l'impressione che lo spazio del "senso = essenza" della filosofia sia letteralmente assediato da entrambe le parti dall'avanzata dell'assurdo, del non-senso sofistico, che gli roscchiano costantemente terreno, finendo per ridurre il senso=essenza dell'onto-logia a una lama sottilissima, quasi impercettibile, a un caso-limite della logologia sofistica, del *parler pour parler*.

2.3) L'ontologia come "capolavoro sofistico"

Scriva la Cassin, commentando il *Trattato sul non-essere* di Gorgia:

Il poema ontologico [di Parmenide] è già di per sé un discorso sofistico, anzi, come testimonia l'intera *philosophia perennis*, è il più efficace dei discorsi sofistici possibili. In altri termini, la sofistica è una poesia d'altra specie, poesia di grammatici forse, che si sforza di svelare i meccanismi della grazia efficace del linguaggio.⁵⁷

La provocazione di Gorgia ha conseguenze profonde: il non-essere a cui fa riferimento è quello della parola, in cui l'essere si dà adombrandosi nel simbolo, si svela nascondendosi, si ri-vela. Così facendo, opera una vera e propria rivoluzione copernicana, ponendo la forma culturale della rappresentazione (il simbolo, la parola, l'immagine) alla base della conoscenza della natura, anzitutto della natura umana. Il non-essere, l' "antispazio" rispetto al quale si costituisce lo "spazio" dell'ontologia classica, si può dire che rappresenti per metonimia la *cultura*, il complesso delle forme e di significanti con cui gli uomini si rappresentano i fenomeni naturali. Di conseguenza, il trattato "sul non-essere" può essere interpretato come un trattato "sulla cultura", sul supplemento del simbolismo umano rispetto all'universo noumenico dell'essere. L'ultramodernità del gesto di Gorgia, sta nel cancellare la frontiera tra natura e cultura alla base del pensiero ontologico, mostrando come essa stessa sia un prodotto, un "effetto", di esso. In altri termini, egli mostra come il fondamento dell'ontologia – e quindi, di ogni possibile conoscenza – sia di fatto un'ipostasi, il prodotto stesso dell'argomentazione ontologica: l'essere sul quale la dialettica si fonda (la dialettica è la struttura teoretica dell'ontologia e, come tale, può essere sempre ricondotta a essa), a partire dal quale svolge le proprie argomentazioni è anche l'oggetto, l'obiettivo stesso della sua dimostrazione.

Usener dice che "trovare un pensiero è gioco, considerarlo a fondo lavoro"⁵⁸. Ora, se si vuole svolgere un pensiero fino alle sue conseguenze più radicali, ogni volta che si esprime un genitivo bisogna avere il coraggio di assumerlo da entrambi i lati, quello oggettivo e quello soggettivo. Se ogni "-logia" è scienza "di" qualcosa, dunque, lo sarà nel duplice senso che è un sapere riguardo a un determinato oggetto, ma anche, sempre e inaggirabilmente, sapere attivo di quell'oggetto, che diventa soggetto produttore del suo stesso sapere, che parla, che rivela la propria identità, a chi voglia mettersi in ascolto. Se così non fosse, i saperi sarebbero vuoti, e si rivelerebbero mere imposture. Così la geologia non è solo un sapere sulla terra, ma anche il sapere della terra, la sua muta eloquenza che si esprime nei fenomeni tellurici, nelle sequenze stratigrafiche, nella ricorrenza delle maree, nelle strutture cristalline e negli aggregati petrografici, un sapere che la scienza deve imparare a leggere, ascoltare, decodificare e ricodificare nei suoi simboli, nutrendo di significato i propri significanti. Lo stesso vale per ogni scienza, tra cui la *logologia*, che è "scienza del *logos*", "scienza della scienza", scienza del simbolismo che gli uomini utilizzano per rappresentarsi la realtà in cui

⁵⁷ B. Cassin, *L'effetto sofistico*, op. cit., p. 132

⁵⁸ H. Usener, *Religionsgeschichtliche Untersuchungen*, I, p. XI, citato in A. Warburg, *Frammenti sull'espressione*, Pisa, Edizioni della Normale, 2011, p. 179

vivono, lavorano e comunicano, per strutturare il loro *mundus* culturale⁵⁹. Scienza del linguaggio, insomma, di ogni possibile linguaggio, di ogni possibile far segno, con le mani con i piedi, con le parole, con le immagini o con i simboli astratti della matematica, comunicare, e produrre un effetto (fosse anche, soltanto, l'indifferenza) in chi ci ascolta. E il genitivo *dell'* "ontologia"? Scienza *dell'*essere, il che vuol dire, sapere che è prodotto dall'essere, auto-sapere dell'essere che traspare nel *logos*, ma anche, dal punto di vista oggettivo, sapere che si produce sull'essere. L'essere *dell'*ontologia è sia la premessa che il prodotto del sapere, scienza tautologica, che si fonda sulle sue stesse conclusioni e conclude le sue stesse premesse: presuppone una natura al di fuori delle forme della rappresentazione per poter rivendicare l'obiettività di quest'ultime, in rapporto alla natura da esse stesse presupposta. In questo senso l'ontologia è un caso limite della cogenza logologica, il discorso più persuasivo di tutti, che invoca un orizzonte terzo e perfettamente oggettivo a garanzia della propria parola, di una parola che è pura denotazione, specchio lucidato in cui la realtà si riflette senza sbavature. Non è un caso, allora, che la Dea indichi a Parmenide la via dell'essere "che "è" e che non è possibile che non sia" come "il sentiero della Persuasione, perché tiene dietro alla Verità" (fr.2, v. 4).

Per Gorgia, insomma, il discorso dell'ontologia è il più formidabile di tutti, il più convincente, un "capolavoro retorico". Sebbene lo specchio migliore, più trasparente, più lucidato, più affidabile in cui rappresentare l'accadere dei fenomeni, anch'esso rimane pur sempre uno specchio, un riflesso, un'*immagine*, e come tale dev'essere studiato.

2.4) Socrate, Platone e il problema dell'istituzione della filosofia come disciplina

Leggendo il *Sofista*, la prima cosa che salta agli occhi è l'architettura del dialogo, insolitamente piatta e dottrinale per un fine prosatore come Platone, occupato per una buona metà da una interminabile argomentazione dialettica, che alterna meccanicamente diairesi e sintesi, divisioni e assimilazioni su un piano superiore di analisi. L'altra cosa che colpisce è la misteriosa assenza di Socrate, il quale non partecipa al dialogo, per quanto sia proprio lui a iniziarlo: compare infatti, soltanto nelle prime righe, limitandosi a introdurre lo "straniero di Elea" a Teeteto, sottoponendogli la questione di come distinguere un vero filosofo da un sofista. Dopodiché, di lui non si ha più traccia, al punto che nulla vieta di supporre che abbia lasciato la scena del dialogo subito dopo averlo impostato. Sono queste due scelte stilistiche dense di implicazioni teoriche e, possiamo supporre, facenti capo a una medesima intenzione da parte di Platone.

Cominciamo dall'assenza di Socrate, o piuttosto, dalla sua presenza spettrale, che balugina per un attimo all'inizio del testo per sparire subito dopo. L'impressione che si ha, di fronte a questa "anomalia" nella narrazione platonica – in cui Socrate, generalmente, o non viene menzionato affatto, o, se compare, ha un ruolo da protagonista – è che quel tema, in fondo, non lo interessasse veramente, trattandosi di una questione "accademica" tra un maestro di una scuola prestigiosa e un giovane iniziando alla disciplina dialettica. A ben

⁵⁹ *Mundus* è il termine che Ernesto De Martino utilizza per definire l'orizzonte condiviso di senso in cui gli uomini orientano il proprio agire. Nel corso del lavoro, avremo modo di tornare a più riprese su questo concetto, in particolare nel cap. 8.2.

guardare, infatti, Socrate sarebbe davvero la figura meno indicata per tracciare una simile frontiera topologica tra lo spazio della filosofica e l'antispazio della sofistica, lui che vive e opera per strada, fuori da qualsiasi istituzione, e non perde occasione per rivendicare la propria natura a-topica, illocalizzabile, irrepresentabile, impossibile da circoscrivere nei ranghi di un'identità prefissata, tantomeno di una professione o di una disciplina. All'opposto di Platone, grande istitutore e scrittore di straordinario talento, Socrate è così inafferrabile da rifiutare perfino la forma della scrittura, che cingerebbe il suo pensiero tra le mura della pagina, incatenando la sua parola alata nella topica del testo, cristallizzandola, costringendo nelle sue forme immobili l'essenza cangiante e proteiforme del suo pensiero. Un'essenza che, come ha sottolineato Claudia Baracchi nei suoi scritti "socratici"⁶⁰, non consiste in una presa di posizione autoriale, in un *ipse dixit*, uno *ius dicere*, un giudizio unilaterale su tale o talaltro tema, condotta dalla prospettiva fondata di una dottrina; tutto al contrario, l'essenza di Socrate consiste proprio nel non avere una dottrina, nel non fondarsi su un'*arché*, su un principio originario, come facevano tutte le scuole filosofiche della Grecia classica: egli era "vuoto", non aveva niente da insegnare, non ricercava il principio di tutte le cose in un principio cosmologico, ma indagava l'esistenza degli uomini a partire dalla loro (e anzitutto dalla sua propria) interiorità. La sua parola non esponeva mai una dottrina, per questo non aveva bisogno di fissarsi sulla carta, di tracciare una topica, un perimetro disciplinare che facesse da fondamento alla sua validità, ma viceversa dava voce alla parola altrui, facendola risuonare dentro di sé, nella propria "per-sona", come in una maschera attoriale, al fine di rivelarne la struttura, gli inganni, i pregiudizi, e di portare alla luce, con mano d' "ostetrica", la verità in essa latente. La sua parola non nasceva dalla natura incontaminata, dalla pienezza dell'essere, non dava un nome alle cose, indicando qual è il principio su cui tutto poggia (sia esso l'acqua, il fuoco, gli elementi, l'indistinto, l'essere, il divenire, etc.: le *archai* dei cosiddetti "presocratici"), ma dalla parola degli altri uomini, che interrogava senza posa, pungendola come un "tafano", inquietandola, tormentandola, girandola come un guanto.

In un certo senso, dunque, Socrate è molto più simile a un sofista che a un filosofo, e ne è prova l'unica battuta con cui introduce il dialogo prima di sparire nel nulla, in cui non si capisce se, in ultima analisi, stia parlando di sé o dei sofisti, e anzi, si ha proprio l'impressione che parli *sia* di sé *che* dei sofisti. Per quanto l'abbiamo già incontrata, vale la pena riportarla di nuovo:

Distinguere questa razza non mi sembra che sia cosa più facile da riconoscere quella divina. Uomini di tale sorta, infatti, prendendo sembianze svariate, per l'ignoranza degli altri, "si aggirano per le città", essi che non sono filosofi in maniera fittizia, ma reale, osservando dall'alto le bassezze di questa vita, ad alcuni sembrano essere meritevoli di nulla, ad altri invece degni di ogni onore. E talvolta assumono la veste di politici, talaltra di sofisti, e accade pure talvolta che diano l'impressione di trovarsi immersi del tutto nella condizione dei pazzi.⁶¹

⁶⁰ Cfr. C. Baracchi, "The 'Inconceivable Happiness' of 'Men and Women': Visions of an Other World in Plato's *Apology of Socrates*", in P. Fagan, J. Russon (ed.) *Reexamining Socrates in the Apology*, Evanston (IL), Northwestern University Press, 2009, e " 'Words of Air': On Breath and Inspiration", in M. McQuillan (ed.), *The Origins of Deconstruction*, London, Palgrave Macmillan, 2009

⁶¹ Platone, *Soficsta*, op. cit. p. 264

I “veri” filosofi, dice Socrate, coloro che lo sono “non in maniera fittizia” non sono localizzabili, non identificabili in nessun modo, ma “si aggirano per la città” e assumono spoglie diverse, a seconda dei casi e delle circostanze. Essi si mimetizzano, si confondono con la vita della città, la attraversano e ne sono attraversati, come i politici, come i sofisti, i precettori privati che Hegel chiamava i “maestri della Grecia”, dei quali talvolta assumono le sembianze, come dei camaleonti che, paradossalmente, assumono la forma di camaleonti. I “veri” filosofi, infatti, non sono i sofisti, eppure sono indistinguibili da essi: anche loro nomadi, girovaghi, senza luogo, e anche loro mimetici, multiformi, “dai molti colori”, al punto che riconoscerne la natura è altrettanto difficile che riconoscere la natura divina. In un certo senso, allora, si può dire che Socrate, il filosofo per eccellenza, sia anche il sofista per eccellenza, l’unico “vero” sofista, rispetto al quale gli altri non sono che degli impostori, lucrando sulla formazione dei giovani, seducendoli, plasmando le loro menti ancora duttili e inesperte, inculcando loro idee di ogni sorta, anziché “e-ducarli” in senso proprio, facendo sgorgare, con arte maieutica, la verità riposta da sempre nella loro anima, aiutandoli a “diventare ciò che sono”. Come i sofisti, infatti, Socrate non ha nessuna dottrina da insegnare, o verità da rivelare, non è né un predicatore religioso né un professore laico, per questo non fa capo ad alcuna istituzione, non ha una sede, un luogo, un *topos*, né un tempio né una scuola, ma opera per strada, nella città, educando i giovani, e frequentando il mercato e l’agorà, dove decostruisce le opinioni e i pregiudizi degli uomini. E come i sofisti, la sua parola, non essendo orientata al fondamento di un’*arché*, al disvelamento di un’*alétheia* e alla definizione della sua topica, non è un *logos* dell’essere, un’ “onto-logia”, ma un *logos* che prende direttamente in esame i discorsi degli uomini, le loro opinioni, le loro credenze, un *logos* del *logos*, una “logologia”.

Diversamente dai sofisti (o almeno dall’immagine che ci è stata tramandata di loro), però, la logologia di Socrate è sempre orientata verso l’*e*-ducazione, verso il portar fuori la verità che è già presente nei discorsi, nelle credenze e nelle opinioni degli uomini, e in particolare dei giovani, e non inclina mai verso la *se*-duzione, verso la creazione di spazi vergini nella mente dell’interlocutore in cui impiantare qualsiasi idea, a seconda della convenienza contingente, sia essa politica, economica, etc. Detto altrimenti, per Socrate la parola non è uno strumento di cui servirsi per realizzare i propri scopi, ma l’oggetto stesso della decostruzione filosofica (è questo che ne fa il maestro di Platone). E diversamente dai sofisti, la sua a-topia non è un vero e proprio nomadismo, ma una gravitazione costante all’interno delle mura urbane, un esercizio anomalo della cittadinanza, una sorta di decostruzione dell’abitare (e quindi del lavorare, del prender parte alla vita pubblica, etc.): Socrate non è propriamente uno straniero, come il sofista, che può sempre avvalersi del privilegio della sua alloctonia, scrollandosi di dosso qualsiasi responsabilità etica, politica, giuridica, educativa rispetto alla città e ai suoi abitanti; al contrario, egli è coinvolto fino al midollo nella vita cittadina, assume incarichi pubblici, prende posizione nelle dispute politiche, va in guerra, si prende cura dei giovani, che non sono semplici allievi, ma i figli dei suoi amici più intimi. L’a-topia di Socrate, allora, non ha nulla a che vedere col transito del sofista, il quale “viene da fuori” e “se ne va fuori” al termine del suo incarico, ma apre piuttosto un fuori, una faglia, un vuoto all’interno della città, delle sue strutture, delle sue credenze, dei suoi discorsi, delle sue ideologie politiche, dei suoi metodi educativi. Uno

“spazio altro” – un’eterotopia, per dirla con Foucault⁶² – quello dell’e-ducazione socratica, che viene scavato dentro alle convenzioni stesse della città, al suo linguaggio, alle sue rappresentazioni, ma uno spazio troppo esile, troppo impalpabile per non essere confuso, presto o tardi, con quello analogo della se-duzione retorica, della manipolazione, della “corruzione dei giovani”, che porterà infine la sua Atene, a liberarsi del “tafano” Socrate, schiacciandolo con un’applicazione pedissequa delle proprie leggi.

Come è noto dai dialoghi platonici, Socrate ha molti argomenti contro i sofisti, ma non certo quello della topica disciplinare. Da quel punto di vista, infatti, la sua propria a-topia è pressoché indistinguibile dall’u-topia e dalla dis-topia sofistica. Ci vorrà un *altro* straniero, il “vero” straniero, quello giusto, autentico, che non viene “da nessun luogo”, come i sofisti, che a nessun luogo appartengono e a nessun luogo sono legati, ma nientemeno che da Elea, il luogo per eccellenza, la culla del pensiero dell’essere, là dove ha avuto origine l’ontologia, e per la prima volta è stato tracciato il confine topologico della filosofia. Chi, infatti, potrà indicare meglio del “divino” eleate lo spartiacque tra l’esercizio ortodosso della filosofia e l’impostura sofistica, il discrimine tra lo spazio del *logos* veritativo e l’antispazio dell’artificio retorico? È per sua bocca, allora, che parlerà Platone, il quale, rispettando l’*atopia* del suo maestro, lo terrà fuori da una diatriba che non lo riguarda. D’altra parte, però, consapevole dell’irripetibilità dell’insegnamento socratico, e dopo la sua condanna da parte delle leggi di Atene, che fraintesero clamorosamente l’essenza del messaggio filosofico, Platone si rese conto che i tempi erano ormai maturi per togliere la filosofia dalla strada, e ricavarle uno posto tra le istituzioni della *polis*, per darle un luogo, sia teorico, attraverso la determinazione del suo statuto disciplinare, che fisico, l’Accademia, appunto, che diventerà il nome archetipico di ogni “istituzionalizzazione” e “disciplinarizzazione” della conoscenza. E in effetti, come, dopo Cristo, si può essere solo “cristiani” (semplici fedeli, monaci o sacerdoti), ma non, a nostra volta, “cristi”, allo stesso modo, di fronte all’insegnamento di Socrate, non si può essere che socratici, ma non “socrati”: non stupisce, allora, se, come la buona novella che Gesù predicava per le strade riverbera oggi tra le mura delle chiese, edificate sulla sua parola, allo stesso modo, il verbo di Socrate, che percorreva le vie di Atene senza prendere dimora in nessun luogo, sia diventato, a partire da Platone, il sostantivo di una disciplina che si è fissata nella pagina scritta (proprio come *questa*) e nelle aule delle accademie

È qui che tocchiamo l’altro punto che ho menzionato in apertura, la struttura “dottrinarica” del dialogo, anch’essa funzionale al medesimo obiettivo teorico che ha motivato, con buona probabilità, la scelta di tenere Socrate al di fuori dalla discussione: quello di fondare istituzionalmente la filosofia, come una disciplina con un suo statuto definito all’interno della cultura della *polis*. All’interno dei testi platonici, infatti, il *Sofista* è tra quelli in cui si sente più fortemente la presenza di Platone, la cui prosa forza il genere del dialogo, tendendolo all’estremo nella direzione della trattazione teoretica. E infatti, la sua dissimulazione sotto le spoglie dei suoi *avatar* letterari è ridotta al minimo, come del resto è ridotto il loro numero: due soltanto, lo straniero di Elea e il giovane Teeteto, che non ha alcun ruolo nell’elaborazione teorica, ma fa soltanto da “sparring partner” all’eleate-Platone, limitandosi a rispondere “sì”, “no”, “certamente”, “non ho capito bene”, alle argomentazioni del filosofo, il quale espone la sua teoria in forma solo apparentemente dialogica, per esporla,

⁶² Cfr. M. Foucault, *Eterotopia. Luoghi e non-luoghi metropolitani*, Milano, Mimesis, 2005

di fatto, in forma dottrinarica. Diversamente dai cosiddetti “dialoghi socratici”, infatti, in cui si intrecciano molti punti di vista e la verità emerge inattesa “come una scintilla” dalla *synoûsia* dei dialoganti, dal loro stare insieme, dal loro essere in comune⁶³, in questo testo della maturità (il *Sofista* appartiene ai cosiddetti “dialoghi dialettici” scritti nell’ultima fase della vita di Platone) si ha l’impressione che l’eleate-Platone sappia già fin dal principio dove vuole arrivare, facendo della “caccia al sofista” poco più che un espediente narrativo, un’operazione a rischio zero, il cui esito è già assicurato dalle premesse. Ne è prova l’architettura stessa della sua argomentazione, costruita come la dimostrazione di un teorema, che procede con coerenza sillogistica dall’evidenza di alcuni assiomi alla dimostrazione di una tesi che è già implicita nella positura del problema.

Domandandosi qual è la differenza tra il filosofo e il sofista, infatti, si assume preliminarmente che essi occupino due campi opposti, che tra di loro non vi sia alcuna commensurabilità, né possibilità di dialogo, ma un’opposizione irriducibile: quella tra l’antispazio della retorica sofista e lo spazio istituzionale della disciplina filosofica.

⁶³ È questa la celebre immagine della VII lettera di Platone, a partire dalla quale è stata avanzata, negli scorsi decenni, dalla “scuola di Tubinga” (ripresa in Italia da Giovanni Reale), una rilettura radicale dell’intero edificio della filosofia platonica, fondata sulle cosiddette “dottrine non scritte”: “su queste cose non c’è un mio scritto, né ci sarà mai. In effetti la conoscenza della verità non è affatto comunicabile come le altre conoscenze, ma, dopo molte discussioni fatte su questi temi, e dopo una comunanza di vita, improvvisamente, come luce che si accende dallo scoccare di una scintilla, essa nasce dall’anima e da se stessa si alimenta” (Platone, Lettera VII, 341 B - 342 A, in *Tutti gli scritti*, op. cit., p. 1822)

Sezione III

Dalla metafisica ontologica alla metafisica della cultura

Nella sezione precedente abbiamo visto come la disputa tra filosofia e sofistica abbia radici ben più profonde, e implicazioni di portata di gran lunga maggiore, rispetto a una mera schermaglia teorica tra due scuole di pensiero del passato. L'oggetto del loro contendere, infatti, il problema a partire dal quale le due posizioni si divaricarono, è di immediata urgenza oggi come allora, e riposa sulla natura semiotica, e quindi necessariamente "ambigua" (*loxos*), delle rappresentazioni simboliche mediante le quali gli uomini si orientano nel mondo e comunicano tra di loro. Il linguaggio degli umani è come quello della Pizia, oracolare, divinatorio, "non dice né nasconde, ma indica", "fa segno" verso qualcosa di assente, che sta al di fuori di sé, "altrove", nello spazio e nel tempo. Rispetto a questo *shifting* originario, alla proliferazione del senso insita in ogni agire comunicativo, la filosofia greca è riuscita a porre un argine relativamente stabile, con Platone e Aristotele, fondando ogni sapere sulla "filosofia prima" dell'onto-logia, il *logos* dell'essere, l'unica vera "conoscenza degli uomini liberi", corrispondente alla "disciplina dialettica", l'arte di "distinguere secondo generi e non ritenere come diverso un aspetto che sia lo stesso, né per lo stesso uno che sia diverso".

D'altra parte, però, per quanto l'ontologia abbia sviluppato lo strumento teorico più potente mai scoperto dall'uomo, l'astrazione concettuale, non può essere considerata un sapere "primo", come vorrebbe la tradizione metafisica, ma, fin dalla sua prima comparsa, nel *Poema* di Parmenide, è preceduta già da sempre da quella che abbiamo chiamato una deontologia, da una scelta, da una decisione sovrana per l'essere a partire da un'indecidibilità originaria, dall'ambiguità costitutiva di ogni rappresentazione, dall'erranza dei mortali, "uomini a due teste", che vagano per il mondo sbattuti dal vento dell'opinione, in uno stato d'eccezione permanente. Una deontologia che si sostiene su una semiologia: al di sotto delle forme della logica, delle distinzioni della dialettica, delle regioni dell'ontologia, infatti, *insiste* fin dal principio un'indicare, un far segno, uno *shifting*, come sta inscritto nel nome stesso di Dike, la dea che garantisce la tenuta del nodo borromeo dell'onto-logia, derivato dal verbo *deíknumi*, che significa, appunto, "indicare". Per "i mortali", allora, l'essere non si dà nella purezza dell'idea, ma nelle forme mediali del *sēmáinein*, del "far segno", dell' "indicare", forme che non sono mai pure, trasparenti, perfettamente denotative rispetto all'essere, ma che alludono ad esso allo stesso modo in cui Apollo-Lossia, "il signore, il cui oracolo di Delfi" vaticina l'avvenire. Di conseguenza, l'ontologia, il "*logos alethós*", pienamente veritativo, non è il *logos* originario con cui gli uomini comunicano, ma all'opposto, un caso-limite che si può ricavare soltanto per via astrattiva dalla pratica ordinaria della comunicazione: a rigor di termini, infatti, e senza discostarsi da Aristotele, l'unica autentica dialettica, pienamente ontologica, è rappresentata dalla tautologia logica, e cioè dal duplice principio di identità ($A=A$) e non contraddizione [$\neg (A \wedge \neg A)$]. Se, infatti, come dice Wittgenstein, "le proposizioni della Logica sono tautologie"⁶⁴, e se, con Aristotele, l'ontologia si fonda sulla logica, ne consegue,

⁶⁴ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Torino, Einaudi, 2009 [1921], proposizione 6.1, p. 91

per forza stessa di logica, che il discorso dell'ontologia è valido solo nei limiti della tautologia.

A essere originaria, dunque, per gli uomini, non è la verità, il *fundamentum firmissimum* della metafisica, ma, all'inverso, l'erranza, prima ancora dell'errore, che non ne è che una delle molte possibilità. È quanto abbiamo trovato nelle prime battute del Poema parmenideo, in cui è descritta l'erranza nel desiderio, nelle opinioni e nel *medium* dei simboli "ambigui" della cultura, a cominciare dal *logos*, mediante i quali ci facciamo rappresentazioni del mondo. Ed è sempre l'erranza la ragione del contendere tra sofisti e dialettici, a monte di qualsiasi ontologia, l'origine che precede ogni origine, ogni fondamento, lo stato di eccezione permanente, l'anomia originaria da cui scaturisce, costantemente, ogni possibile normatività. In un certo senso, dunque, la logologia, la consapevolezza del *logos* come *medium* in cui si dà ogni possibile sapere, precede già da sempre l'ontologia, e continua a insistere in essa, a perturbarne la struttura, a inquietarne il sistema. Tale consapevolezza, per quanto abbia abitato intimamente l'intera storia della metafisica, fin dai suoi inizi con Parmenide, è riemersa prepotentemente nel pensiero del '900, diventando il centro dell'indagine critica. È solo in un rinnovato contesto teorico, infatti, che un libro come quello della Cassin, sull'ultramodernità della concezione sofistica del *logos* come "istigatore di realtà" (Cassin 2002, p. 58), ha potuto essere concepito.

3.1) La "svolta" verso la cultura: il *dicibile* (logologia) e il *visibile* (iconologia)

La cultura umanistica del XX secolo, specialmente nella *koinè* anglofona, è stata attraversata da una serie di *turn* che l'hanno portata a discostarsi progressivamente dall'ideale di un'indagine puramente ontologica su nudi "fatti", fenomeni che si ritiene esistano da qualche parte nel mondo, indipendentemente da ogni sguardo che li osservi, per rivolgersi sempre più verso di sé, interrogando criticamente i propri metodi, i propri presupposti ideologici e culturali, il proprio "discorso", il proprio "sguardo", le proprie strutture di rappresentazione di fatti e fenomeni.

Tra i molti *turn* che in anni recenti sono stati proclamati nelle scienze umane, ve ne sono due che resistono a ogni tentativo di decostruzione, proprio per il fatto di essere essi stessi gli agenti della decostruzione della metafisica occidentale, embricati l'uno nell'altro. Anzitutto, la cosiddetta "svolta linguistica", il *linguistic turn*, come lo chiamò Richard Rorty in una fortunata antologia da lui curata di contributi di filosofia del linguaggio di ambito "analitico" (dai "positivisti logici" viennesi Schlick e Carnap ai rappresentanti più prominenti della filosofia analitica anglosassone, tra cui Quine, Cavell, Austin)⁶⁵, il quale ha dominato la cultura del '900 nella sua interezza; e in secondo luogo la più recente, sebbene ampiamente annunciata, "svolta visuale", che ha cominciato ad affermarsi nell'ultimo decennio del secolo scorso, che ha trovato espresse in due formule distinte, ma sostanzialmente complementari:

⁶⁵ Cfr. R. Rorty (ed.), *The Linguistic Turn: Recent Essays in Philosophical Method*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1967.

l'*Ikonische Wende* ("svolta iconica") di G. Boehm⁶⁶ e il *pictorial turn* (maltraducibile in italiano con svolta "figurativa", o "pittorica") di W.J.T. Mitchell⁶⁷.

Come osserva quest'ultimo, la "svolta" verso tutto ciò che concerne la visualità e le immagini (oltre che verso media di produzione, diffusione e riproduzione di rappresentazioni visive, e le influenze culturali che strutturano il nostro sguardo) non nasce isolatamente all'interno della nostra tradizione critica, come un fiume carsico che era rimasto a lungo sommerso prima di riemergere improvvisamente, ma è una derivazione diretta della "svolta linguistica", e si pone in continuità con essa. È quanto leggiamo sia nell'omonimo articolo sul *pictorial turn* quanto che nella sua prima monografia specificamente dedicata alla definizione dei problemi e dei metodi di quella che oggi, viene chiamata "cultura visuale" (*Iconology*, del 1986⁶⁸): non a caso, come sottolinea lui stesso, a dispetto del titolo, *Iconology* è un testo puramente teorico, privo di immagini, che nasce da un confronto serrato con l'ampio spettro delle teorie del linguaggio del '900, da Wittgenstein a Goodman. L'elemento più innovativo della proposta teorica di Mitchell, però, non consiste tanto nel riferimento alla critica del linguaggio sviluppatasi nella tradizione *analitica* anglosassone, nata con Wittgenstein, sviluppatasi col positivismo logico e poi "emigrata" in America, quanto piuttosto nell'averla fatta dialogare con l' "altra faccia" della "svolta linguistica" novecentesca, quella cosiddetta "*continentale*", nel cui solco si possono far rientrare ricerche anche molto diverse tra loro, dalla fenomenologia di Husserl (a cui hanno fatto seguito l' "analitica esistenziale" di Heidegger, l' "esistenzialismo" sartriano, la "fenomenologia della percezione" di Merleau-Ponty e l' "ermeneutica filosofica" di Gadamer), alla filosofia "sociale" francofortese (sia nella sua versione "istituzionale", rappresentata da Adorno, Horkheimer, Marcuse, che in quella per così dire "indipendente" benjaminiana, tra i primi a orientare la critica filosofica ai dispositivi mediali della produzione culturale⁶⁹) alla semiologia di Peirce⁷⁰, allo strutturalismo (dalla "linguistica generale" saussuriana, agli studi di Benveniste e Foucault sull'enunciazione e le "pratiche discorsive", a quelli Barthes sull' "impero dei segni" della cultura – dalla

⁶⁶ Cfr. G. Boehm, "Die Wiederkehr der Bilder" (1994) in G. Boehm (Hrsg.) *Was ist ein Bild*, München, Fink, 1995, pp. 11-39, disponibile anche in Italiano nell'antologia curata da A. Pinotti e A. Somaini, *Teorie dell'immagine, il dibattito contemporaneo*, Milano, Cortina, 2009.

⁶⁷ W.J.T. Mitchell, "The Pictorial turn" (1992), in W.J.T. Mitchell, *Picture Theory*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.

⁶⁸ W.J.T. Mitchell, *Iconology*, Chicago, University of Chicago Press, 1986.

⁶⁹ Un'attenzione condivisa da Benjamin e dai suoi interlocutori francofortesi, e coltivata su un comune terreno di critica sociale di ispirazione marxista, sebbene con accenti molto diversi, che ha trovato espressione in due tra i saggi capitali della cultura critica della prima metà del '900: *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (Torino, Einaudi, 2000 [1936]), di Benjamin, che esplora le implicazioni estetiche, sociali e politiche delle tecniche di registrazione e riproduzione meccanica delle immagini; e *La dialettica dell'illuminismo* (Torino, Einaudi, 2010 [1947]), di Adorno-Horkheimer, un'indagine ad ampio spettro sullo sviluppo dell' "industria culturale" – parallela all'industria manifatturiera del settore secondario – nelle società "a capitalismo avanzato".

⁷⁰ Annoverare Peirce tra i "continentali" è una forzatura sotto tutti i punti di vista: storico, geografico, culturale. D'altra parte, questa ricostruzione non rivendica alcuna sistematicità, ma si situa in una prospettiva da cui la cosiddetta disputa tra "analitici" e "continentali" ha perso molte delle sue ragioni d'essere. Ciò detto, la scelta di menzionare Peirce accanto ad alcuni autori che si suole storicizzare come "continentali" riposa sul fatto che l'influenza di questo grande solitario ha lasciato le sue tracce forse più significative, oltre che nel pragmatismo americano, anche nella semiotica, e negli studi sul segno di area "continentale".

letteratura a tutte le forme di “mitologia” della cultura pop, tra cui la fotografia, moda, la pubblicità, etc. –, all’antropologia strutturale di Lévi-Strauss, al “linguaggio dell’inconscio” della psicologia lacaniana, fino al marxismo “eretico” di Althusser sulla “metastruttura” dell’ideologia), alla decostruzione derridiana, che ha svolto all’estremo le conseguenze dello strutturalismo fino a portarlo al suo punto di rottura.

Al netto delle loro differenze e degli scontri, talvolta accesi⁷¹, che hanno diviso i loro autori, quello che accomuna tutte queste ricerche, e che tiene assieme due tradizioni, quella “analitica” e quella “continentale”, che fino ad allora si riteneva non potessero dialogare, è lo spostamento della riflessione critica dall’oggetto della conoscenza al linguaggio in cui tale conoscenza viene formulata e si esprime, una torsione, una “svolta linguistica”, appunto, dal “detto” al “dire”, e per estensione, dalla figura allo sfondo, dall’oggetto alla struttura, dal fenomeno alle sue condizioni di possibilità, dal simbolo culturale alla cultura in cui esso compare. È in questo quadro più ampio che può essere compresa la “svolta visuale” che sta interessando da un paio di decenni le scienze della cultura: provenga essa dal versante “analitico”, come nel caso del *pictorial turn* di Mitchell (che è stato, tra gli altri, allievo di Goodman e Cavell), o sia avvenuta sullo sfondo della tradizione continentale, come l’*Ikonomische Wende* di Boehm (il quale si è formato nell’ermeneutica gadameriana), la “svolta visuale” non è solo il prodotto, come spesso si è portati a credere, della “società dello spettacolo” in cui viviamo, con le sue tecniche di produzione e diffusione di immagini, che, specialmente a seguito della “rivoluzione digitale” nelle telecomunicazioni, hanno accresciuto enormemente rispetto a epoche precedenti la quantità di immagini circolanti sulla superficie della cultura, nonché la loro qualità (oggi *tutto* può diventare immagine, catturato dalla fotocamera di uno smartphone, ed essere fatto circolare in “tempo *irreale*” nei circuiti di telecomunicazione globale).

L’innovazione tecnologica, infatti, è solo un epifenomeno della “svolta visuale”, che affonda le sue radici in una tradizione di pensiero ben più profonda: non è un caso, allora, se *Iconology* è stato scritto a metà degli anni ’80, ancora in tempo di Guerra Fredda, quando la rivoluzione digitale era solo agli inizi e la rete globale di Internet era ancora poco più che una virtualità fantascientifica, sia dal punto di vista tecnico che geopolitico. Ad aver prodotto una simile svolta nella ricerca umanistica, dunque, non sono state soltanto delle improvvise innovazioni tecniche, ma anche, e soprattutto, un lungo processo che ha gradualmente spostato il focus della critica dagli oggetti rappresentati nei saperi alle strutture della rappresentazione, dai fenomeni alle loro condizioni di possibilità conoscitive⁷², dai fatti alle interpretazioni⁷³; un processo che è cominciato, nelle scienze umane, con una decostruzione⁷⁴,

⁷¹ Si pensi, ad esempio, al celebre scritto R. Carnap, "Il superamento della metafisica mediante l'analisi logica del linguaggio", in (Il neoempirismo logico, a cura di A. Pasquinelli, UTET, Torino 1969, pp.504-540) in recisa opposizione alle tesi espresse da M. Heidegger, in *Che cos'è la metafisica?* (Milano, Adelphi, 2001), e nell’*Introduzione alla metafisica* (Milano, Mursia, 2007).

⁷² In questo aspetto in particolare della “svolta linguistica”, si avverte distintamente l’influenza della “rivoluzione copernicana” di Kant, la sua ricerca critica sulle condizioni “trascendentali” non solo della conoscenza scientifica, ma anche della stessa percezione sensibile.

⁷³ Non a caso, come abbiamo visto, l’ala “tedesca” della “svolta visuale”, rappresentata da Boehm, viene dall’ermeneutica. Anche in Mitchell, del resto, vi è un’attenzione costante allo “shifting” continuo tra fatti e rappresentazioni che si verifica nella superficie della nostra cultura. Un fenomeno particolarmente evidente nella

nata a partire dai presupposti più disparati e sviluppatasi nelle direzioni più diverse, delle strutture linguistiche in cui ogni nostro sapere trova espressione. In questo senso, la “svolta visuale” deriva da quella medesima intenzione critica della “svolta linguistica”⁷⁵, estendendola anche a tutte le forme di rappresentazione e di comunicazione che non sono immediatamente linguistiche, ma che *mediante*, non di meno, lo scambio simbolico tra individui all’interno della cultura.

Tali forme comprendono tutto ciò che è fisicamente presente e visibile nella nostra cultura (tra cui, dunque, anche i testi), e funge da supporto per un’attribuzione simbolica: non solo le immagini in senso stretto, dunque, ma qualsiasi oggetto e traccia materiale che sia portatrice di un indice culturale, di un senso, di un significato simbolico “leggibile”, comprensibile (e per questo anche fraintendibile) e comunicabile. La “cultura visuale”, allora, non deve essere considerata semplicisticamente come un mero tentativo di “inseguire il presente”, cercando di ricondurre a quadri concettuali noti la rutilante innovazione tecnologica a cui assistiamo ogni giorno nello sviluppo di dispositivi di produzione, riproduzione e diffusione di immagini (e da cui derivano, naturalmente, nuove pratiche sociali, nuovi rapporti di potere, etc.): parallelamente a tale attitudine, che Mitchell chiama “iconologia del presente”⁷⁶, infatti, e molto più in profondità, la “svolta visuale” è anche e anzitutto un rivolgimento dello sguardo verso il passato, che allarga la ricerca genealogica della storia, a lungo rimasta legata ai soli documenti testuali, a ogni genere di traccia materiale visibile, dalle opere d’arte, all’architettura, agli oggetti d’uso quotidiano, alle immagini della cultura popolare, a ogni possibile “traccia” materiale visibile, portatrice di un qualche indice storico-culturale. È grazie a questo suo secondo volto, inseparabile dal primo, che la cultura visuale forgia gli strumenti di analisi critica del nostro presente storico, proiettando l’ “iconologia del presente” sulla lunghissima durata del tempo “geologico”, delle ere in cui si sono avvicinate le civiltà umane, facendo dell’ “iconologia del presente” una “paleontologia del presente”⁷⁷.

In questo senso, la cultura “visuale”, o “iconologia critica”, può essere intesa come il tentativo di cogliere, accanto a tutte le novità, le discontinuità e le evenemenzialità che si avvicinano sulla superficie della storia, l’ “eterno ritorno” di credenze arcaiche, di ataviche paure, di superstizioni, di fedi religiose, di strutture della relazione sociale e politica che

guerra militare/propagandistica del terrorismo, a cui ha dedicato uno studio specifico, *Cloning Terror. La guerra delle immagini dall’11 settembre a oggi*, (Firenze-Lucca, Casa Usher, 2012), il quale si apre proprio con queste parole: “Ogni storia è in realtà due storie. Vi è la storia di quanto è realmente accaduto e vi è la storia di come è stato percepito” (p. 9). Per un approfondimento teorico sul tema, rimando a un articolo che ho pubblicato sulla rivista online *Tzintzum*, a firma di Ugo Maj, dal titolo “Fatti e interpretazioni”: <http://www.tzintzum.it/articoli/raffi/fatti-e-interpretazioni-prolegomeni-per-una-meditazione>.

⁷⁴ Termine da intendersi qui in senso non “tecnico”, e cioè non riferito specificamente a Derrida. Anche il “decostruzionismo” derridiano, infatti, rientra in questa più ampia genealogia di pensiero, di cui non è che una delle molte articolazioni, accanto, per esempio, all’ “archeologia del sapere” di Foucault, alla critica dell’enunciazione nella linguistica di Benveniste e, in una certa misura, anche alla ricerca sulle strutture del linguaggio ordinario del cosiddetto “secondo” Wittgenstein.

⁷⁵ In tutte le sue forme, e non solo quelle “analitiche” a cui fa riferimento il “linguistic turn” di Rorty, dalla linguistica saussuriana all’odierna filosofia del linguaggio, passando per gli studi sulle strutture delle fiabe e del romanzo del formalismo e dello strutturalismo.

⁷⁶ W.J.T. Mitchell, *Cloning Terror*, op.cit., p. 41.

⁷⁷ W.J.T. Mitchell, *What do Pictures Want?*, Chicago, University of Chicago Press, 2005, p. 124.

cambiano solo esteriormente ma si mantengono nella sostanza inalterate; in altri termini, essa implica un'attenzione per l'*insistenza*, anche nelle forme più moderne della nostra cultura di un' "umanità primitiva" la quale, come dice Warburg, "in ogni epoca rimane sempre la stessa", con le sue paure, le sue debolezze, la sua esigenza di sviluppare simbolismi e forme di ritualità per orientarsi nel proprio mondo unita alla sua capacità di attribuire un *senso*, simbolico e culturale, a tutto ciò che la circonda.

Sebbene questa sensibilità critica verso l'*insistenza* dell'*arcaismo* nella modernità (al fatto che, come diceva Benjamin, "la modernità cita continuamente la protostoria"⁷⁸) avesse già cominciato a svilupparsi all'interno della "svolta linguistica", è con l'allargamento del campo d'indagine ad ogni forma della rappresentazione, e non solo ai documenti testuali, che tale tendenza nelle scienze della cultura trova la sua piena affermazione, affiancando allo studio delle fratture e delle discontinuità epocali, dell'innovazione tecnologica e degli sconvolgimenti sociali, uno sguardo profondo, sostenuto dalla documentazione materiale e visuale di ogni genere, capace di rilevare anche tutto quel complesso di "continuità", di "ritorni", di "rinascite", di "corsi e ricorsi", di "anaciclosi" che caratterizzano la storia dal punto di vista della *longue durée*. Per questa ragione, gli oggetti di ricerca della cultura visuale oscillano, in una "schizofrenia" soltanto apparente, tra gli ultimi ritrovati della tecnica – come le attuali tecnologie di "riproduzione biocibernetica" (Mitchell, 2012) nell'ambito delle scienze biologiche (l'odierna genetica, la ricerca sulle cellule staminali e la possibilità tecnica della clonazione) e delle telecomunicazioni (la cosiddetta rivoluzione digitale, la diffusione su scala mondiale di Internet, il progresso proteiforme dei supporti della comunicazione e dello stoccaggio del sapere) – e i documenti più arcaici di quella che Belting chiama "antropologia delle immagini", dagli oggetti rituali delle culture indigene considerate "di interesse etnografico", ai resti archeologici delle civiltà del passato, alle tracce più antiche lasciate dai nostri antenati paleolitici: pitture rupestri, utensili d'uso quotidiano, resti architettonici, vestiti, etc.; fino a quella che Belting riconosce come la forma più antica di immaginalità umana, la traccia più arcaica di quell'agire simbolico che distingue, in ultima istanza, *homo* dagli altri animali: i resti di riti funebri, a partire dalla conservazione stessa del cadavere, che può essere considerato a sua volta come una forma primigenia di immagine⁷⁹. In mezzo a questi due estremi della tensione storica in cui opera la cultura visuale, l'uno "avveniristico" e l'altro "arcaico", ritroviamo tutte le forme della cultura studiate dalle discipline tradizionali, e segnatamente, le opere "visuali" della storia dell'arte, del design della moda e del costume, e i testi della storia del pensiero, della scienza e della letteratura, i quali vengono iscritti in un orizzonte di indagine critica estremamente più ampio, più generale, e, necessariamente, più *superficiale*⁸⁰.

Ricapitolando quanto detto fin qui, allora, si può definire in via generale il concetto di *turn* come il rivolgimento dal "sapere" (*qualsiasi* sapere) alla "forma" in cui tale sapere si costituisce e si comunica. Ogni *turn*, dunque, quale che sia il proprio *focus*, è tale nella misura in cui opera questa torsione critica, e, in ultima istanza, "autocritica", decostruendo i presupposti stessi del proprio "supposto sapere" e ricostruendone la struttura da un punto di

⁷⁸ W. Benjamin, *I 'passages' di Parigi*, Torino, Einaudi, 2002, p. 15.

⁷⁹ H. Belting, *An anthropology of the images*, Princeton & Oxford, Princeton University Press, 2011, pp. 84-124

⁸⁰ Sulla superficie della cultura, cfr. *infra*, sezione VII.

vista non più “ontologico” (cioè come “scienza” incontrovertibile di un oggetto dato), ma “morfologico”⁸¹, vale a dire come “discorso” in cui si produce, storicamente, un determinato tipo di fenomeno. Dal punto di vista delle scienze umane, allora, tutti i *turn* possono essere ricondotti, con buona approssimazione, ai due filoni principali che abbiamo incontrato: da una parte, quello “linguistico”, il quale ha segnato in profondità la cultura del novecento, caratterizzata da una riflessione costante sul tempo, sul movimento e sul progresso storico e tecnologico; e dall’altra quello “visuale” che si sta affermando a partire dal precedente, allargandone l’orizzonte alla dimensione della spazialità, della geografia, della sinossi, della comparatistica, dell’antropologia, dell’archeologia, della paleontologia e, se vogliamo, perfino della geologia: sono queste, infatti, tutte concezioni non progressive della storicità, ma sensibili all’ “eterno ritorno”, alla persistenza temporale, all’*insistenza* della protostoria nella superficie della modernità, proprio come le tracce di una storia antica milioni di anni che si possono leggere sulla superficie attuale di una successione stratigrafica⁸².

Insieme, questi due *turn* definiscono ciò che possiamo chiamare il doppio regime del “dicibile” e del “visibile”, all’interno del quale ogni cultura elabora le sue rappresentazioni del mondo. A loro volta, queste due linee principali della “rivoluzione copernicana”, o “torsione autocritica”, che ha interessato l’intero panorama delle scienze umane dell’ultimo secolo, possono essere considerate come le due facce di un’unica rivoluzione di proporzioni ancora più generali: quella che possiamo chiamare “svolta verso cultura”, ossia verso le condizioni di possibilità di qualsiasi rappresentazione, tanto linguistica quanto iconica, nata dall’osservazione di come ogni forma di espressione simbolica della cultura – sia essa artistica, scientifica, grafica, pittorica o verbale, prodotto della cosiddetta cultura “alta” o di quella “popolare”, dell’accademia o della strada – non è neutrale rispetto al proprio oggetto, ma lo definisce assieme ai suoi stessi presupposti metodologici, assiologici, ideologici, religiosi, rituali, etc. In altri termini, non esiste simbolo della cultura, che non sia, si perdoni la tautologia, “culturalmente orientato”, e cioè che non appaia all’interno di un contesto di rappresentazione, contesto che, a sua volta, non è mai uno specchio neutrale, ma un *medium*, un filtro con un suo spessore proprio, che si presenta come un complesso interconnesso e sempre cangiante di regole e pratiche concrete, intriso di decisioni, di rapporti di forza e di potere, di stratificazioni e influenze, di errori, di fraintendimenti, di retaggi arcaici, di stati emotivi, di ideologie, di tabù, di credenze, di “causalità” e “casualità” di ogni genere, ognuna delle quali svolge un ruolo nel determinare quell’orizzonte fluido che chiamiamo “cultura” e che costituisce l’ambiente proprio in cui vive la specie *homo*.

⁸¹ Nella sezione X avremo modo di tornare sul sapere morfologico delle scienze culturali.

⁸² Al crocevia tra il tempo storico degli uomini e quello geologico della natura è nato in questi anni il concetto di “antropocene”, coniato dal chimico e climatologo Paul Crutzen, secondo il quale viviamo oggi nella prima era geologica in cui le attività umane sono state in grado di influenzare il clima e alcuni processi geologici su scala globale (dissesto idrogeologico, desertificazione, terremoti, etc.). In questo senso, gli inizi di tale era si possono far risalire grossomodo con la “rivoluzione neolitica” dell’agricoltura e dell’insediamento urbano, , circa tredicimila anni fa, a partire da quando l’uomo è diventato, poco a poco, un fattore naturale di portata sistemica, al pari di una glaciazione o di un’esplosione vulcanica. Per un approfondimento, si veda P. Crutzen, *Benvenuti nell’Antropocene. L’uomo ha cambiato il clima, la Terra entra in una nuova era*, Milano, Mondadori, 2005. Di grande interesse, a questo proposito, l’ “Anthropocene Observatory” che è stato creato da due anni al Haus der Kulturen der Welt di Berlino, in cui sono raccolti materiali di ogni genere e che sta producendo un gran numero di incontri, seminari, mostre d’arte, esposizioni, conferenze, convegni, film, pubblicazioni, etc.

3.2) Genealogia della “svolta”: al di là della distinzione tra “scienze naturali” e “scienze umane”

Nella breve storia della “svolta visuale” nelle scienze umane, abbiamo visto come essa non sia il frutto di una moda passeggera, né il tentativo di dotarsi di strumenti teorici *après coup* di fronte a delle emergenze storiche inusitate (le rivoluzioni nella biotecnologia, nelle telecomunicazioni, nella geopolitica e nell’economia, l’insorgere di fenomeni globali quali la “guerra delle immagini” del terrorismo e la “guerra dei numeri” del “capitalismo dei disastri”⁸³ governato dalle élite finanziarie), ma che estenda anche alla rappresentazione visuale – a quello che abbiamo chiamato, in generale, il dominio del *visibile* – la stessa attitudine critica che il pensiero novecentesco aveva rivolto per lo più al regime del *dicibile* (le “pratiche discorsive” e l’ “ordine del discorso” di foucaultiana memoria). Nel loro complesso, questi due rivolgimenti verso le strutture generali della rappresentazione (il “dicibile” e il “visibile”) definiscono quella che possiamo chiamare “svolta culturale”⁸⁴.

Allargando ancora il focus della indagine genealogica, però, ci rendiamo conto di come tale “svolta culturale” non sia un fenomeno circoscritto alle scienze umane, ma che si inserisca, più in generale, in quella che possiamo definire una “cultura della svolta” affermatasi nel corso dell’ultimo secolo in ogni campo del sapere, dalla fisica alla pedagogia, dall’economia alla psicologia, dalla biologia alla letteratura, etc. che ha portato tutte le scienze, in maniera più o meno accentuata, a una torsione critica verso i propri presupposti, al riconoscimento di non essere entità isolate in cui si specchia candidamente una determinata porzione dell’essere, ma di essere articolazioni di una struttura più complessiva che possiamo definire col termine generale di “cultura”. Nella sua “archeologia delle scienze umane”, Foucault ha colto in maniera perspicua questo fenomeno, chiamando *episteme* il complesso “regime di sapere”, la struttura discorsiva, politica e assiologica che retrostà, o meglio, che *insiste* in ogni forma della nostra rappresentazione culturale, dalla letteratura, all’economia, all’antropologia, alla storia, etc.⁸⁵. Approfondendo lo scavo, però, notiamo come un’analogia torsione critica verso la “cultura”, non sia un fenomeno circoscritto alle scienze umane, ma si ritrovi anche nell’epistemologia delle scienze fisiche e naturali, e che anzi, sia proprio nel contesto della filosofia delle cosiddette scienze “dure” che ha trovato le sue prime formulazioni.

Una buona restituzione di questo meta-concetto di “cultura” può essere derivato per via esemplare dagli studi epistemologici che Thomas Kuhn ha condotto sulla *Struttura delle rivoluzioni scientifiche*⁸⁶ nel campo della storia della fisica. La riflessione del filosofo

⁸³ Espressione coniata da Naomi Klein in *Shock Economy. L’ascesa del capitalismo dei disastri*, Milano, Rizzoli, 2008.

⁸⁴ Tale svolta è stata abbondantemente teorizzata nel dibattito accademico e molto si è scritto, soprattutto in area anglosassone, sul cosiddetto “cultural turn”. Si veda al proposito il “reader” curato da Frederic Jameson, *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998*, New York, Verso, 2009. Da parte mia, parlando di una “svolta verso la cultura” mi riferisco solo tangenzialmente a tale orizzonte critico, sviluppando una prospettiva per lo più autonoma.

⁸⁵ Cfr. M. Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

⁸⁶ Th. Kuhn, *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, Torino, Einaudi, 2009 [1962].

americano parte dall'osservazione che, se nella scienza sono possibili delle "rivoluzioni" (come quella copernicana in astronomia, quella einsteiniana in fisica o quella darwiniana in biologia), questo implica che il discorso scientifico non è neutro rispetto ai propri oggetti, i cosiddetti "fenomeni naturali", come se fosse una grande mappa del medesimo territorio (= l'universo-mondo) che generazioni di scienziati, da Archimede a oggi, non fanno che accrescere e arricchire di dettagli. Al contrario, nota Kuhn passando in rassegna decine di casi esemplari della storia della scienza, a ogni ridefinizione della mappa corrisponde una modificazione del territorio, i cui elementi – i "fenomeni naturali" – sono funzione della teoria almeno quanto la teoria è funzione di essi. Questo cortocircuito tra teoria ed empiria in cui si definisce il campo di esercizio del discorso scientifico è ciò che Kuhn chiama *paradigma*. Il paradigma non è soltanto una teoria in senso astratto, ma un complesso eterogeneo di definizioni, dispositivi, macchinari, pratiche sociali, istituzioni, ruoli politici, sistemi di diffusione del sapere, pubblicazioni, scuole di formazione, etc. che è intessuto fittamente con il sistema interconnesso delle altre pratiche culturali. Tali pratiche, a loro volta, non consistono semplicemente nei "regimi discorsivi" degli altri saperi⁸⁷, ma anche nelle istituzioni e negli assetti politici, sociali ed economici, nei sistemi di comunicazione e trasporto, nonché negli altri ordini di credenze – talvolta in aperto contrasto col "discorso scientifico" – presenti all'interno della medesima cultura: religioni, culti e sistemi di credenze di ogni genere, tra cui ideologie politiche, dottrine economiche⁸⁸.

Nel caso si registri una grave incoerenza interna al complesso che definisce il paradigma, o che esso non sia in grado di rappresentare all'interno dei propri modelli teorici certe evidenze empiriche emerse per via sperimentale, oppure qualora emerga una teoria più generale, capace di ricondurre ai medesimi principi fenomeni fino a quel momento considerati disparati e irrelati tra loro, – qualora si registrino simili condizioni critiche, il paradigma non viene semplicemente integrato, emendato di certi suoi errori interni, o privato di alcune sue parti problematiche, ma, in un lasso di tempo relativamente breve (la cosiddetta "rivoluzione"), si trova a essere sostituito da un nuovo paradigma, che presto sviluppa le proprie pratiche di ricerca, si afferma nelle istituzioni, determina i propri valori, stabilisce le proprie ontologie. Un esempio particolarmente icastico di questo processo, tanto evidente, e se vogliamo banale, da essere passato inosservato per lunghissimo tempo, come la lettera rubata di Poe, è rappresentato dalla "scoperta dell'ossigeno", avvenuta a metà del '700. La definizione di quello che oggi consideriamo l'elemento più importante per la vita organica

⁸⁷ È questo un termine foucaultiano, ma che si adatta bene anche all'analisi di Kuhn, coeva all'epistemologia delle scienze umane del pensatore francese: ogni regime discorsivo determina l' "orizzonte del dicibile", "ciò che si può dire" all'interno di un determinato dominio disciplinare

⁸⁸ Per fare un esempio banale, in alcuni stati americani si stanno combattendo delle vere e proprie battaglie istituzionali per affiancare dei programmi di istruzione scolastica l'insegnamento di "dottrine creazioniste" di matrice religiosa accanto all'evoluzionismo darwiniano. Per farne uno un po' meno ovvio, invece, oggi stiamo assistendo a uno scontro di proporzioni epocali tra *eco-logia* – il complesso delle scienze naturali che studiano gli ecosistemi terrestri (fisica, chimica, biologica, geologia, climatologia, etc.) – ed *eco-nomia* (l'insieme delle dottrine che governano la produzione e l'organizzazione delle risorse necessarie alla vita degli uomini sulla terra, unitamente al sistema di interazioni sociali che ruotano attorno ad esse): si può dire che, in un certo senso, l'attuale sistema economico, nel suo radicale anti-ecologismo, si basi su alcuni principi in contrasto con le attuali conoscenze scientifico-naturali non meno di qualsiasi fondamentalismo religioso. Con la differenza che tali dottrine economiche, diversamente da quelle religiose, hanno oggi la capacità di imporsi per "forza di legge".

sulla terra, dando per scontata la sua esistenza come se fosse un fenomeno perfettamente “naturale”, al pari di un albero, di una roccia o di un animale⁸⁹, ha richiesto una completa rifondazione dell’intero edificio della chimica, lo storico passaggio dalla cosiddetta “chimica del flogisto” di Georg Stahl⁹⁰ (nel cui paradigma quello che oggi chiamiamo ossigeno era chiamato “aria deflogistizzata”) alla moderna chimica-fisica di Lavoisier.

Naturalmente, prima che l’ossigeno venisse “scoperto”, gli uomini, gli animali e le piante non hanno dovuto “trattenere il fiato”: semplicemente, il concetto di “ossigeno” ha senso solo all’interno di un certo complesso discorsivo-teorico, il paradigma della chimica-fisica fondato da Lavoisier, e non ha ragion d’essere all’interno di altre strutture di rappresentazione dei fenomeni chimici, quali, ad esempio, la teoria del flogisto. Ad essere artificiosa, dunque, non è tanto la definizione dei paradigmi scientifici e dei loro concetti (i quali, per quanto sempre rivedibili, hanno comunque sempre un buon margine di verità, nella misura in cui permettono di fare previsioni e hanno un’applicabilità tecnica), quanto piuttosto la distinzione stessa tra scoperte (le novità di fatto) e invenzioni (novità teoriche), che la filosofia della scienza ha considerato a lungo come una caratteristica essenziale del progresso scientifico. Lo dimostra la storia della presunta “scoperta” dell’ossigeno, sintomatica di tale fallacia epistemologica: “il tentativo di dare una risposta [alla domanda circa la corretta datazione di tale evento] ci serve ad illuminare la natura della scoperta, dal momento che questa risposta non esiste. [...] Dire l’ossigeno ‘fu scoperto’ porta fuori strada, perché fa pensare che scoprire qualcosa consista in un unico, semplice atto”⁹¹. La scoperta non è un evento, ma un processo di cui si può ricostruire la genealogia, che richiede un certo tempo, coinvolgendo parimenti osservazione e concettualizzazione, il fatto ed il suo inquadramento all’interno di una teoria.

La ricerca di Kuhn sui paradigmi in fisica, sebbene si possa considerare a sua volta “paradigmatica” in virtù della sua semplicità e chiarezza, non nasce isolatamente, ma sintetizza un grande movimento di pensiero che si stava compiendo in quegli anni in tutti i campi del sapere, non soltanto nel dominio della filosofia della fisica⁹², e che affonda le proprie radici, almeno per quanto concerne l’ambito specifico dell’epistemologia delle scienze naturali, nei lavori della filosofia della scienza primo-novecentesca di ambito francese, dagli studi di J.H.Poincaré a quelli di Alexandre Koyré, a quelli di Pierre Duhem (uno dei grandi “sommersi” del ‘900) e, in ambito medico e biologico, quelli di Georges Canguilhem⁹³.

⁸⁹ La cui pura “naturalità”, a sua volta, è tutta da stabilire. È questo un punto su cui torno in molti altri luoghi di questo lavoro.

⁹⁰ Eclettico scienziato settecentesco, passato alla storia non solo per la teoria del flogisto, ma per aver coniato il concetto di “animismo”, che ebbe larga diffusione tra gli studi antropologici e di storia delle religioni, sebbene egli se ne servisse nell’ambito della fisiologia medica. Torneremo su questo tema nella sezione IX.

⁹¹ *Ivi*, pp. 78-9.

⁹² Il testo di Kuhn è del 1962 successivamente arricchito da un poscritto, nel ‘69. Nello stesso arco di tempo, ad esempio, Foucault ha sviluppato le sue ricerche nel campo dell’archeologia delle scienze umane (*Les mots et les choses*, op. cit., del 1966 e *l’Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969), o Benveniste gli studi sull’enunciazione (*Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1966). Sempre del ‘62 è *How to do Things with Words* (Oxford, Clarendon Press), il testo di Austin sulla performatività del linguaggio.

⁹³ Per una breve ricognizione bibliografica nell’opera di questi autori si vedano, almeno: A.Koyré, *Studi galileiani*, Torino, Einaudi, 1976 e *Studi Newtoniani*, Einaudi, Torino, 1972, J.H.Poincaré, *La scienza e l’ipotesi*, Milano, Bompiani, 2003 e *Il Valore della Scienza* (1905). Firenze, La Nuova Italia, 1994. P. Duhem, *La teoria*

Quello che accomuna tutti questi pensatori è la medesima impostazione critica, in base a cui la scienza non è concepita come un insieme di teorie che “*spiegano*” dei fenomeni in un universo-mondo immutabile, ontologicamente dato, ma un insieme di strutture storicamente mobili con cui gli uomini “*si rappresentano*” i fenomeni, producendo l’essere stesso sul quale si esercitano, al pari della Dike parmenidea o del *logos* “performativo” dei sofisti. Il che, come abbiamo visto con l’esempio della “scoperta dell’ossigeno”, non è il frutto di un’impostura, o del mero arbitrio, ma di una riconfigurazione complessiva delle pratiche, dei principi, e delle definizioni fondamentali della scienza, che comporta necessariamente, da parte della scienza “rivoluzionaria”, un impegno di ridefinizione ontologica del proprio oggetto, del fatto che “*c’è qualcosa*” e della definizione di “*che cosa*” esso sia, al punto che, a rigore, scienziati che riferiscono le loro ricerche a differenti impianti teorici, non si può dire propriamente che *vedano* lo stesso fenomeno: “scoprire un nuovo genere di fenomeno è necessariamente un evento complesso, che richiede che si riconoscano tanto *che c’è qualcosa* quanto *che cosa è*” (Kuhn, 2009 [1962], p. 79).

Le corrispondenze testuali di questa discendenza teorica del pensiero kuhniano sono molteplici: basti dire, a tale proposito, che il capitolo introduttivo della *Struttura* è intitolato “Un ruolo per la storia”, mentre quello conclusivo del trattato di Duhem (*La teoria fisica: il suo oggetto, la sua struttura*) “L’importanza del metodo storico in fisica”, quasi a indicare come Kuhn abbia ricevuto un testimone dalle mani dei suoi predecessori. Nel testo di Duhem leggiamo una sorta di dichiarazione di principio di questo approccio epistemologico: “fare la storia di un principio fisico significa farne insieme l’analisi logica”⁹⁴; come abbiamo visto, però, la storia di un principio fisico non implica soltanto la sua analisi logica, ma anche, e ben più significativamente, un “impegno ontologico” circa la definizione dei suoi oggetti⁹⁵. E ciò vale a maggior ragione se ripensiamo all’argomento anti-sofistico di Aristotele, mediante il quale ha vincolato l’ontologia alla tautologia logica: in tal senso, allora, fare la storia di un principio fisico significa anche farne l’ontologia, per mezzo della sua analisi logica.

Questa inversione di prospettiva segna una rivoluzione concettuale, un *turn*, che conduce dagli enti dell’ontologia – la “filosofia prima”, il sapere dei saperi su cui sono fondate le scienze – alle loro condizioni di possibilità, storicamente determinate. La genealogia di questa rivoluzione verso i presupposti culturali di ogni sapere, però, non si ferma agli epistemologi francesi nominati poc’anzi, ma può essere tracciata “passando a contropelo” l’intera storia della metafisica, rovesciandola, cioè, rispetto alla ipostasi ontologica su cui ha fondato la sua validità, e rileggendola “morfologicamente” come una storia delle condizioni di possibilità di ogni sapere, della pensabilità in generale: la stessa impostazione di pensiero dalla figura allo sfondo, infatti, la ritroviamo nella dottrina kantiana del trascendentale, nella monadologia leibniziana, nel cogito cartesiano, nella scolastica, nel neoplatonismo altomedievale, fino agli stessi Platone e Aristotele e ai loro tentativi di fondazione logica (Aristotele) e ontologica (Platone) del sapere rispetto alle forme vuote, le

fisica: il suo oggetto, la sua struttura (1906), Bologna, Il Mulino, 1978, G.Canguilhem, *Il normale e il patologico*, Einaudi, Torino, 1998.

⁹⁴ P. Duhem, *La teoria fisica: il suo oggetto, la sua struttura* (1906), op.cit., p. 303.

⁹⁵ Basti pensare alla relatività einsteiniana, ad esempio, che nella sua verbalizzazione divulgativa, può essere letta come un complesso di definizioni ontologiche di “che cosa è” il mondo: “che cos’è” l’energia, “che cosa sono” lo spazio e il tempo, “che cos’è” la forza di gravità, “che cos’è” un corpo, etc.

immagini della retorica sofista; e si può ritrovare, come abbiamo visto in apertura, perfino nel *sancta sanctorum* della metafisica occidentale, il *Poema* di Parmenide, che contiene già la consapevolezza che ciò che è non è senza motivo, ma “si dà” in base a determinate condizioni, che abbiamo riscontrato testualmente nella figura di Dike, la quale è l’unica che può enunciare la dottrina dell’essere, essendo lei stessa ad averlo aggogato ai ceppi della necessità. In tutti questi autori e sistemi di pensiero, infatti, autentici campioni della “metafisica”, e cioè dell’antecedenza dell’ontologia rispetto a qualsiasi altro sapere, sono già presenti i germi per il rovesciamento della metafisica stessa.

Un rovesciamento che, però, ha iniziato a “entrare nell’ora della sua leggibilità”, come direbbe Benjamin, soltanto con il *turn* verso la cultura dell’epistemologia del ‘900., ossia verso la ricerca delle condizioni immanenti di rappresentazione dei fenomeni e non della ricerca delle loro ragioni trascendenti. Una vera e propria “rivoluzione”, nel senso letterale del termine, una torsione, uno spostamento di 180° dell’attenzione scientifica dall’oggetto alle condizioni storiche e culturali del nostro stesso esperirlo, dal detto al dire, dall’immagine allo sguardo, dal rappresentato alle forme e ai dispositivi della rappresentazione. D’altra parte, però, come ogni rivoluzione, è meno “rivoluzionaria” di quanto non appaia a prima vista, essendo piuttosto, come dice il termine stesso, un “re-volvere”, un “ritornare” all’intenzione originaria proprio di quella metafisica di cui si considera il superamento: cos’altro è infatti, il rivolgimento dalla “cosa” alle sue condizioni di possibilità, ai valori simbolici che essa assume nella cultura, se non, precisamente, una “meta-fisica”, un’oltrepassamento della semplice datità di cosa per comprenderne le condizioni di apparizione? In questo senso, il *turn* culturale, sia esso linguistico o visuale, non fa che rinnovare, “al di là di Parmenide”, il “gesto” stesso con cui Parmenide ha dato inizio alla grande tradizione che successivamente ha assunto il nome di metafisica occidentale.

Come tale, una simile “svolta” verso le condizioni di rappresentabilità dei fenomeni culturali si può già ritrovare nelle avventure di pensiero novecentesche della fenomenologia (la “svolta” dall’esperienza all’esperire), della semiotica (dalla comunicazione alla sua struttura “segnica”), della linguistica (da ciò che si dice alle condizioni formali dell’enunciazione) e della filosofia del linguaggio di scuola analitica (quello che si può considerare il “linguistic *turn*” in senso stretto, che sposta l’attenzione dalla legge scientifica e di qualsiasi comunicazione alla sua forma logica, sulla scorta del *Tractatus* di Wittgenstein). Ma il cerchio si può allargare ancora: nello stesso tipo di epistemologia del *turn*, ossia dell’attenzione dall’oggetto ontologicamente dato alle sue condizioni di possibilità, si possono far rientrare anche la psicanalisi (dalla dimensione della coscienza nevrotica alla sua precondizione inconscia che si rivela nei sogni, nei lapsus, negli atti mancati), la già menzionata archeologia del sapere foucaultiana (dal sapere all’*episteme*, alle pratiche discorsive, agli ordini di possibilità in cui tale sapere viene alla luce⁹⁶) e tutto ciò che si fa passare sotto il titolo generico di strutturalismo (dall’oggetto – e quindi, correlativamente, anche dal soggetto – alla struttura). E la stessa forma, infine, la ritroviamo anche nelle scienze “dure”, dal “principio di indeterminazione” di Heisenberg per la fisica quantistica (in cui il

⁹⁶ In questo senso, sul piano ontologico, Foucault può parlare di “nascita della follia” esattamente allo stesso modo in cui Kuhn può parlare di “scoperta dell’ossigeno”: l’oggetto “ossigeno”, al pari dell’oggetto “folle” è funzione della pratica di sapere/potere all’interno del quale viene definito.

soggetto esperiente non può essere separato dall'esperienza, alterandolo con la sua stessa presenza) ai teoremi di incompletezza di Goedel nella logica matematica: gli oggetti del sapere, insomma, qualsiasi esso sia, non sono indipendenti dal nostro osservarli, ma si costituiscono in continuità con esso e da esso sono continuamente influenzati.

3.3) Verso una metafisica “icono-logica” della cultura

La “svolta visuale” nelle scienze della cultura si colloca in un vasto orizzonte teorico che va a innervarsi direttamente con le radici della metafisica occidentale. In un certo senso, infatti, si può dire che la crescente attenzione nel pensiero contemporaneo alle immagini, ai dispositivi mediali e alla struttura dello sguardo (che non è mai un semplice vedere, ma fin dal principio un vedere “come”, un guardare “informato”, determinato culturalmente, un “leggere” determinati segni nella realtà, e attribuire loro valore piuttosto che ad altri) costituisca a sua volta una forma di meta-fisica, una “svolta” dai fenomeni alle loro condizioni di possibilità. Dal punto di vista “morfologico-strutturale”, infatti, tanto la svolta visuale, quanto quella linguistica quanto, a, loro volta, le svolte scientifiche della fisica quantistica e della relatività (che hanno incluso l' “osservatore” perfino nelle equazioni con cui ci rappresentiamo la meccanica della materia) e quelle epistemologiche della paradigmatologia kuhniana, dell'archeologia del sapere foucaultiana e dell' “epistemologia storica” di scuola francese possono essere tutte considerate come delle meta-fisiche, nel senso che abbiamo visto.

La vera “rivoluzione” di tutti questi approcci al sapere rispetto alla “metafisica classica” così come la conosciamo, risiede nel fatto che essi non invocano alcun principio trascendente di validazione, sia esso la giustizia, la necessità, il Bene, Dio (come nella scolastica), il soggetto (il “dio” senza la “d” dell'autoevidenza esistenziale cartesiana), il “mondo esterno”, inteso come un'entità ontologicamente data, indipendentemente dalle rappresentazioni che ce ne facciamo. La rivoluzione “culturalista”, in tutte le scienze, consiste invece nell'applicare la stessa struttura “figura-sfondo” della metafisica classica alle categorie del sapere stesso; in questo senso, non fa che articolare l'ideale della “critica” kantiana (dal “trascendente” al “trascendentale”), ma con la differenza – cruciale, rispetto a Kant – di spingere la critica a un grado ulteriore di radicalità, riconoscendo anche nel “trascendentale”, non più una forma immutabile, il fondamento fisiologico-cognitivo su cui poggia ogni possibile conoscenza (l'intenzione kantiana, restava pur sempre quella di salvare il *fundamentum inconcussum* della metafisica *par delà* la metafisica stessa, e in particolare, di fondare “criticamente” tutte le scienze sulla meccanica newtoniana, assumendo i principi di essa come un a priori universale), ma come una struttura, a sua volta, culturalmente e storicamente determinata.

Canguilhem, e successivamente Foucault, hanno restituito perspicuamente questa ulteriore “rivoluzione copernicana” nella metafisica occidentale con la formula paradossale di “a priori storico” che definisce le strutture discorsivo-conoscitive, le *epistemai*, gli “ordini del discorso”, che costituiscono di volta in volta l'orizzonte del “dicibile” in ogni epoca data. Ma il “dicibile” non costituisce l'unico orizzonte con cui ci rappresentiamo culturalmente i fenomeni: a esso bisogna affiancare per lo meno quello del “visibile” e, più in generale, del “fattibile”, di tutto ciò che è concepibile “dire”, “vedere”, “fare”, “pensare” all'interno di un determinato orizzonte culturale. Foucault stesso dopo le sue ricerche di carattere linguistico-

semiologico della seconda metà degli anni '60 (culminate con la pubblicazione de *Le parole e le cose*, *L'archeologia del sapere* e *L'ordine del discorso*), tornò a occuparsi, con rinnovata consapevolezza epistemologica, di fenomeni culturali concreti, dopo la "clinica" e la "follia" degli anni precedenti, prendendo in esame le istituzioni carcerarie, la storia della sessualità, le strutture dell'economia politica e tutte quelle pratiche, non solo discorsive, ma anche scopiche: si pensi, a questo proposito, al "panopticon" benthamiano, in cui, in *Sorvegliare e punire*, riconosce la meta-struttura ottico-spaziale in cui è organizzata quella che chiama la "società del controllo": tale dispositivo non definisce soltanto l'orizzonte "del visibile", ma anche quello del "fattibile", condizionando fin dal principio ogni possibile azione nella consapevolezza di essere perennemente sotto sorveglianza⁹⁷.

Questo esempio tratto dalla ricerca foucaultiana dovrebbe aiutarci a evitare ogni cesura eccessivamente semplicistica tra autori della "svolta linguistica" e autori della "svolta visuale", tra critica novecentesca dei "regimi discorsivi" e critica contemporanea dei "regimi scopici"⁹⁸, che avrebbe scoperto per la prima volta il dominio della visualità, delle pratiche dello sguardo, della produzione e della circolazione di immagini come orizzonte inesplorato dalla critica: nella pratica, questi due terreni di indagine si incrociano continuamente, e anzi, in una certa misura, si può dire che siano due facce della stessa medaglia. E infatti, si può dire con buona approssimazione che il dominio della parola e quello della rappresentazione grafica, con le loro pratiche connesse, definiscano, nel loro complesso l'orizzonte di rappresentazione simbolica della cultura, non solo della nostra, ma di ogni cultura. Con questo non bisogna intendere, naturalmente, che le culture siano fatte esclusivamente di parole e immagini: a rigore, infatti, *qualsiasi cosa* è cultura: dal vestiario, alla musica, alla pettinatura dei capelli, ai gestualità, ai cerimoniali, alle abitudini, al modo di spostarsi nello spazio, al cibo...la lista è virtualmente infinita. Piuttosto, parole e immagini definiscono il duplice orizzonte con cui le culture si *rappresentano*, si raccontano, parlano di sé, conservano e trasmettono la loro memoria, assumono una posizione critica nei confronti di sé e delle altre culture, negoziano e stabiliscono i propri valori simbolici. In questo senso la meta-fisica culturalista, interessandosi agli "a priori storici" che definiscono culturalmente il regime "discorsivo" e quello "scopico", l'orizzonte del "dicibile" e del "visibile", in una parola del "rappresentabile" (e dunque, in ultima istanza, del pensabile) in una data cultura, possono dirsi una scienza tanto "logologica" quanto "iconologica".

Allo stesso modo in cui non bisogna affrettare gli schematismi storiografici, è bene guardarsi anche dal rischio opposto, e cioè quello di rileggere tutta la storia del pensiero con il senno di poi, ravvisando ovunque prodromi della "svolta visuale", al punto di negare che tale svolta sia effettivamente avvenuta. Come abbiamo già osservato, infatti, è fuori di dubbio che la cultura novecentesca fosse ancora per lo più "logo-centrica", per dirla con Derrida, uno dei pensatori che hanno preparato più significativamente la "svolta visuale" in quella che adesso possiamo chiamare "metafisica della cultura". Lo stesso Derrida, però, per quanto abbia fatto un'operazione fondamentale nel rovesciare il focus critico dalla "parola" alla "traccia scritta"⁹⁹, visibile, tangibile e cancellabile, rimane molto legato alla dimensione della

⁹⁷ Cfr. M. Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975.

⁹⁸ Espressione coniata da Martin Jay nell'articolo "Scopic regimes of modernity" (in H. Foster, ed., *Vision and Visuality*, Bay Press, 1999).

⁹⁹ Cfr. *infra*, cap. 8.1.

testualità, lasciando uno spazio marginale alla riflessione su altri supporti mediali che costituiscono l' "a priori storico" della cultura a cui possiamo dare il nome complessivo di *immagini*. Con questo termine non dobbiamo intendere solo opere d'arte, quadri, sculture, disegni, o riproduzioni fotografiche e cinematografiche, ma ogni genere di oggetto portatore di indici culturali: da questo punto di vista anche le immagini della scienza (radiografie, diagrammi, foto satellitari, etc.), ma anche vestiti, utensili, decorazioni, gadget, giochi per bambini, e oggetti d'ogni genere e specie, perfino le architetture stesse dei luoghi in cui viviamo, possono essere intesi come "immagini" in senso lato, essendo configurazioni materiali e visibili in cui si condensano memoria storica, tensioni di potere, decisioni assiologiche, contaminazioni culturali¹⁰⁰.

Se l' "iconologia" contemporanea ha potuto elaborare un concetto così ampio di *immagine*, ciò non è sempre stato così. Per lungo tempo, infatti, le "immagini" sono rimaste un oggetto molto specifico nel panorama delle scienze umane, confinate quasi esclusivamente alle immagini artistiche, argomento di studio della critica e della storia dell'arte, mentre gli altri tipi di immagine, specialmente quelle provenienti dalla cultura "bassa" (oggetti, decorazioni), non figuravano, salvo rare eccezioni, nel novero dei documenti d'interesse culturale. È a un numero esiguo di autori che dobbiamo l'intuizione di estendere il campo della "metafisica della cultura" al di là del dominio della testualità (e quindi, della sola cultura "alta" e "occidentale") per prendere in esame ciò che oggi comincia a sembrarci quasi ovvio, ossia ogni genere di immagine e di supporto su cui le immagini circolano, i *media*. Tra di essi, oltre al già menzionati Foucault e Benjamin¹⁰¹, una menzione speciale deve essere fatta per Aby Warburg, il quale già alla fine del XIX secolo, in tempi davvero non sospetti, aveva maturato un'insofferenza, se non un "disgusto", come disse lui stesso, per "la storia dell'arte estetizzante"¹⁰² (che studia le immagini dell'arte esclusivamente da un punto di vista estetico-formale) enucleandole dal loro contesto culturale, dalla "cultura visuale" di cui sono portatrici.

Come vedremo nella sezione IV, se c'è un autore che ha veramente precorso l'odierno approccio culturalista allo studio delle immagini e dei regimi storici della visualità, questi è proprio Warburg, i cui studi hanno segnato una vera e propria rivoluzione copernicana all'interno del dominio disciplinare, allora molto angusto, della storia dell'arte, spostando il fuoco della critica dalle immagini dell'arte a quella che oggi chiameremmo la cultura visuale, o il "regime scopico", in cui si sono prodotte. Tale approccio, rivoluzionario per l'epoca, e ancora oggi non completamente recepito nel contesto disciplinare della storia dell'arte, lo portò ad analizzare non soltanto i capolavori dei grandi maestri, ma l'intero complesso di pratiche culturali entro cui gli artisti operavano, dal rapporto con la letteratura, alla moda, all'oggettistica, alle festività popolari e alle celebrazioni istituzionali, al rapporto tra artista-

¹⁰⁰ Il contributo più interessante all'iconologia, in questo senso, arriva dallo studio dell'antropologo Carlo Severi sui supporti della memoria culturale in alcune culture cosiddette "orali", prive cioè di "scrittura". Cfr. C. Severi, *Il percorso e la voce*, Torino, Einaudi, 2004.

¹⁰¹ Il cui *Passagenwerk* può essere considerato come una sorta di manuale programmatico per la cultura visuale contemporanea, ricercando gli indici culturali in ogni genere di oggetto, dalle architetture delle case alla dialettica urbanistica tra "grandi boulevard" e "passages", alle vetrine dei negozi, alla moda, agli interiori degli appartamenti borghesi, al collezionismo, agli stracci, ai giornali, perfino alle prostitute per strada.

¹⁰² E. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Feltrinelli, Milano 1983, p. 88.

committenza-e-società; tutto ciò che oggi chiamiamo, la “cultura visuale” dell’epoca. In questo senso ogni studio che oggi si dichiara di “cultura visuale” nasce, consapevolmente o meno, nel solco tracciato per la prima volta da Aby Warburg¹⁰³, il quale ebbe veramente il passo dell’iniziatore, paragonabile a Marx per la filosofia politica (dalla cultura alla struttura economica in cui, materialmente, si dà), o a Freud per la psicanalisi o agli altri autori citati nelle scorse pagine: come costoro, infatti, anche Warburg è un autore del *turn*, del rivolgimento vero le condizioni di possibilità.

3.4) Il ritorno della *theoría*

Nella seconda sezione abbiamo visto come la “logologia” non possa essere considerata propriamente come una posizione teorica sostenuta dai sofisti contro gli ontologisti dialettici, quanto piuttosto, costituisca l’orizzonte comune a partire dal quale si stabiliscono i due ordini topologici disciplinari: quello dell’ontologia filosofica e quello della retorica sofistica, le quali declinano la “lossia” originaria del *logos* in due direzioni opposte: da una parte la tautologia logica, dall’altra, la narrazione, la manipolazione retorica, l’efficacia performativa del linguaggio. Quando la coscienza “logologica” sia maturata all’interno del pensiero occidentale, è secondario rispetto al fatto che essa fosse già presente fin dall’aurora della tradizione ontologica, nel *Poema* di Parmenide, e non abbia mai smesso di insistervi, essendo il suo stesso orizzonte di apparizione. Perché, infatti, si possa arrivare a definire lo “spazio” dell’essere come sostanza (la sostantivizzazione del verbo essere operata per la prima volta dai Greci, l’interpretazione della “cosa” come “essente”) e la verità come corrispondenza ad essa (quella che nel capitolo su Aristotele abbiamo chiamato, con la Cassin, l’equivalenza senso=essenza), allo stesso tempo si deve anche necessariamente definire l’ “antispazio” del non-essere e dell’erranza-errore.

In questo senso, allora, “ontologia” e “logologia” sono come due piante innestate sullo stesso tronco: il tronco della “lossia” del *logos* e di ogni rappresentazione umana, del fatto che *originariamente* gli uomini, nella loro comunicazione col mondo e fra di loro, fanno proprio come l’oracolo di Delfi: “non dicono né nascondono, ma *sēmáinein*”, “indicano”, “fanno segno”; ed ogni “far segno”, in quanto tale, implica fin dal principio la possibilità tanto della verità quanto dell’errore: è proprio perché siamo capaci di errore che siamo capaci della verità, e viceversa, è proprio perché siamo capaci della verità che possiamo riconoscere qualcosa come errore. Ad essere originaria, dunque, non è la verità inconcussa, l’origine ontologica, ma l’*erranza* tra le forme della cultura, proprio come il nomadismo è la forma di vita originaria in cui gli uomini hanno vissuto per centinaia di migliaia di anni, prima di organizzarsi in comunità stanziali agricolo-urbane.

Per questo possiamo chiamare *homo signator* l’*Urmensch*, “uomo originario”, e cioè l’uomo che non appartiene a un passato immemorabile, all’origine perduta già da sempre, ma l’uomo che noi stessi siamo e che, come dice Warburg, rimane sempre lo stesso “in ogni epoca e in ogni cultura”: perché l’uomo, indipendentemente dalla cultura a cui appartiene, dal suo grado di sviluppo tecnologico, dalla fatto che sia nomade o stanziale, che abbia sviluppato o meno la scrittura come strumento di trasmissione del sapere e come supporto della sua memoria culturale, per comunicare col mondo e con i suoi simili si serve di rappresentazioni –

¹⁰³ Mitchell definisce scherzosamente Warburg “l’inconscio” della cultura visuale contemporanea.

siano esse parole, immagini, gesti, suoni, etc. Tali rappresentazioni non sono entità astratte, puramente mentali, ma hanno una loro fisicità concreta, circolano su supporti materiali che oggi chiamiamo *media*. È questo un concetto “avveniristico” e “arcaico” al contempo: *avveniristico* se lo si pronuncia “/’mi:diə/”, all’inglese, termine che si utilizza solitamente per designare i dispositivi introdotti nelle società industrializzate con l’avvento dell’elettricità, come la radio, la televisione, il cinema (ai quali si aggiungono tutti i cosiddetti “nuovi media” dell’era digitale); *arcaico* se lo si riconduce alla sua radice indoeuropea, *med che, come abbiamo visto con Benveniste, rientra nella sfera semantica delle istituzioni del diritto: “appartiene allo stesso registro di *díkē*: è la regola stabilita, non di giustizia, ma di ordine, che il magistrato ha il dovere di formulare”¹⁰⁴. Al pari del gesto arcaico di indicare (*deiknumi*), esso designa un’idea di misura giuridica, di equità, di moderazione: il latino *modus*, e l’italiano *misura* sono sue forme derivate, dal greco antico *médomai* che significa “prendersi cura”, e che ha portato al latino *medeor*, “curare” (da cui *medicare*, *medicina*, *medicamentum*). Ma, si domanda Benveniste, cosa conduce dalla semantica medica (“curare”) a quella giuridica (“governare”) dei derivati di *med? (“in realtà ‘curare’ è una nozione, ‘governare’ è un’altra del tutto diversa”, Benveniste 1976, p. 378). L’indicazione ci è fornita dall’analisi del latino *modus*, “misura”: con esso si esprime “una misura imposta alle cose, una misura di cui si è padroni, che presuppone riflessione e scelta, che presuppone anche una decisione. In breve, non è una misura di misurazione, ma di moderazione, cioè una misura applicata a ciò che ignora la misura, una misura di limitazione o di obbligo” (*ivi*, p. 379). È lungo questa via, che “ha un senso piuttosto *morale* che *materiale*” (*ibidem*), che, sorprendentemente, ci avviamo verso la comprensione del concetto moderno *medium* e delle sue implicazioni etimologiche con la sfera del diritto: “si può ora definire più precisamente questa nozione di ‘misura’ applicata alle cose. Si tratta di una misura di carattere tecnico; di un mezzo consacrato dall’uso e dall’efficacia già ben provata” (*ivi*, p. 381).

Sulla scorta di queste considerazioni, conclude Benveniste, “il diritto va considerato esclusivamente come un corpo di formule, e l’esercizio del diritto come una tecnica” (*ivi*, p. 382): ecco perché i derivati di *med devono essere annoverati nella costellazione semantica del diritto; perché *corpus* stesso del diritto positivo, l’insieme dei suoi codici e delle sue formule, è il *medium* con cui si organizza il corpo sociale, altrimenti informe, dando a esso la ‘giusta misura’, imponendo un *modus* alla sua fluidità debordante. A questo punto possiamo compiere l’ultimo passo e colmare lo iato tra il significato “arcaico” di *med e quello avveniristico di “/’mi:diə/”. Per farlo è sufficiente ribaltare la formula di Benveniste, che istituendo un’equivalenza logica tra tecnica e diritto, può (e deve) essere letta in entrambe le direzioni: se, infatti, “l’esercizio del diritto va considerato esclusivamente come una tecnica”, viceversa, anche la tecnica, *ogni* tecnica, dev’essere considerata come l’esercizio di un diritto, vale a dire come “l’imposizione di una misura alle cose”, l’istituzione di un senso nella dismisura, di un ordine al caos. Anche in questo caso, l’ontologia si rivela come qualcosa di necessariamente “secondo” rispetto a un gesto istituente preliminare, in cui prendono forma le identità delle cose; ed è proprio questo che fanno i *media*, anche nel loro senso più avveniristico, anche i cosiddetti “new media”, le più sofisticate applicazioni per *smartphones* e le ultime risorse del web sociale: creano delle forme – o per dirla in termini “up-to-date”,

¹⁰⁴ E. Benveniste, *Vocabolario delle istituzioni indoeuropee*, II, op. cit., p. 376.

delle *piattaforme* – in cui si canalizza il flusso della comunicazione, diventando *informazione*, passando, cioè, dalla forma fluida e inarticolata a quella discreta, definita, determinata. I media attraverso cui gli uomini comunicano e regolano i loro rapporti, siano essi dispositivi elettronici o danze rituali, hanno un portato per così dire “demiurgico”, “ontogenetico”, producono letteralmente la struttura di senso all’interno del quale essi conducono le loro vite. Oggi come sempre. Per questo non solo il diritto è una questione esclusivamente tecnica, ma anche, e altrettanto significativamente, la tecnica è una questione di diritto positivo, in qui si dà una misura all’informe, si decide, in ultima istanza il fatto che, parafrasando Heidegger, ‘vi è in generale l’essente e piuttosto il nulla’¹⁰⁵ (e cioè, il caos, l’informe).

Se l’ontologia è la scienza dell’essere in generale, indipendentemente dalle forme particolari che assume (quelle che Heidegger chiama le sue determinazioni “ontiche”), in quanto tale, essa è una meta-fisica, nella misura in cui trascende la cosa per indagarne le condizioni di possibilità. Se, però, l’intenzione critica del pensiero fa un ulteriore passo indietro, e si “rivolge” dalla scienza dell’essere come condizione di possibilità di ogni fenomeno alle rappresentazioni simboliche, culturalmente determinate, in cui tale scienza è espressa, otteniamo qualcosa come una metafisica di secondo grado, una “metafisica della metafisica”, se vogliamo, o, per dirla con Adorno, una “metacritica della conoscenza”¹⁰⁶. In questo modo, è l’orizzonte stesso della critica a spostarsi dall’*ontologia*, la scienza dell’essere che sta *dietro* ai fenomeni (tanto come trascendente quanto come trascendentale), al riconoscimento delle strutture simboliche, *mediali*, in cui tale sapere ontologico (e di conseguenza, tutte le scienze e le tecniche che sui di esso si fondano) trova rappresentazione (o meglio, come abbiamo visto, le rappresentazioni da cui si genera l’ontologia); e segnatamente, il linguaggio e le immagini. Dall’*ontologia*, alla *logologia* e all’*iconologia*: è questa la parabola del pensiero critico.

Le scienze “metacritiche” (e cioè rivolte alle strutture culturali in cui la critica si rappresenta) della logologia e dell’iconologia corrispondono alle due “svolte” che sono avvenute nelle scienze umane nell’ultimo secolo, “la svolta linguistica” e la “svolta visuale”, che, a loro volta, possono essere ricondotte a una più comprensiva “svolta verso la cultura”; vale a dire lo spostamento dell’attenzione critica verso le strutture di pensiero, parola, rappresentazione visiva, comportamento, legislazione, etc. in cui i fenomeni vengono all’essere. Un procedimento analogo a quello che abbiamo osservato per l’epistemologia della fisica: così come l’ossigeno non può esistere se non nel contesto teorico e culturale della chimica-fisica di Lavoisier (e non era nemmeno concepibile, all’interno del paradigma della teoria del flogisto), allo stesso modo, come ha mostrato Foucault, anche un fenomeno sociale come la “follia”, non potrebbe esistere, nei termini in cui lo conosciamo, se non a partire dal contesto culturale (economico, istituzionale e politico) dell’età classica¹⁰⁷. È questo il compito “genealogico” della teoria così come lo definì Nietzsche e che Foucault, tra gli altri, ha

¹⁰⁵ M. Heidegger, *Introduzione alla metafisica*, Milano, Mursia 1966, p.14

¹⁰⁶ Cfr. Th. Adorno, *Metacritica della teoria della conoscenza. Studi su Husserl e sulle antinomie fenomenologiche*, Milano, Mimesis, 2004.

¹⁰⁷ M. Foucault, *Histoire de la folie à l’âge classique*, Paris, Gallimard, 1964.

raccolto¹⁰⁸: non esistono fatti puri, ma sempre fatti-interpretati, nulla è dato una volta per tutte, ma di ogni cosa si può fare la storia, anche della follia, del carcere, della sessualità.

Non solo. Si può fare una storia anche del nostro linguaggio e del nostro modo di vedere e rappresentarci le cose, una storia del dire e del vedere, dei “regimi discorsivi” e dei “regimi scopici”. Per questa ragione gli autori che hanno dato i contributi più significativi alla metacritica della cultura lo hanno fatto attraverso analisi storico-genealogiche di concetti e fenomeni che si sono depositati nella cultura fino a essere scambiati per entità naturali, per dati di fatto incontrovertibili (come l’ossigeno per i chimici e la follia per gli psichiatri), lavorando su *case studies* specifici¹⁰⁹. Siano essi le istituzioni totali, in cui si rappresenta in forma concreta la società disciplinare (Foucault¹¹⁰; Goffman¹¹¹); o un genere teatrale dimenticato, come il *Trauerspiel* barocco, dallo scarso valore estetico ma straordinariamente indicativo per ricostruire il clima culturale del tempo (Benjamin, *Trauerspielbuch*); oppure i monumenti, le strade, i negozi e le case della Parigi ottocentesca, che portavano iscritti i desideri di un’epoca (Benjamin, *Passagenwerk*); ma anche la “prospettiva centrale”, autentica meta-rappresentazione (o *metapicture*, per dirla con Mitchell) della *forma mentis* rinascimentale (Panofsky); la pittura fiamminga del settecento, in cui trova espressione la nuova mentalità “descrittiva” sviluppata nell’Olanda del ‘700 (Alpers); o i dispositivi ottocenteschi della visione, progenitori del cinema e degli odierni apparati digitali di produzione, riproduzione e diffusione di immagini (Crary).

In tutti questi lavori, il procedimento critico è sempre il medesimo: attraverso la “figura” di un caso di studio particolare, si ricostruisce per via induttiva lo “sfondo” culturale di cui tale *exemplum* è tramite e portatore. Per quanto frammisto con la prassi e inseparabile dai casi empirici ai quali si applica, vi è un metodo, infatti, una *theoría*, che informa di sé tutte queste ricerche, che, nel loro complesso costituiscono quella che, con Adorno, abbiamo

¹⁰⁸ In un passo, intitolato “Qualcosa per i laboriosi”, Nietzsche fa uno schizzo degli oggetti possibili per una filosofia a venire, tra i quali ritroviamo alcuni dei temi fondamentali del pensiero di Foucault. Scrive Nietzsche: “A chi vuole fare oggi uno studio di cose morali, si apre oggi un immenso campo di lavoro. Ogni sorta di passione dev’essere singolarmente ben ponderata, e seguita attraverso tempi, popoli, individui grandi e piccoli; la ragione di ognuna e tutte le loro valutazioni e chiarificazioni delle cose devono venire alla luce! Fino ad oggi tutto ciò che ha dato colore all’esistenza non ha ancora una storia: o dove è mai una storia dell’amore, della cupidigia, dell’invidia, della coscienza, della pietà, della crudeltà? Persino una storia comparativa del diritto, o anche soltanto della pena, fino ad oggi manca del tutto. [...] Tutto ciò che fino ad oggi gli uomini hanno considerato come proprie “condizioni di esistenza”, e tutta la ragione, la passione e la superstizione presenti in questa considerazione – tutto questo è stato già indagato fino in fondo? [...] Si ha bisogno di intere generazioni e generazioni di studiosi che lavorino insieme secondo un piano, per esaurire i punti di vista e il materiale in questo proposito” F. Nietzsche, *La Gaia scienza*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1991, pp. 44-45

¹⁰⁹ Tra i più importanti contributi alla “storia dello sguardo” provenienti dalla storia dell’arte, che hanno portato alla formazione del paradigma dell’odierna cultura visuale, ricordiamo almeno: *La prospettiva come forma simbolica* di Panofsky (Milano, Abscondita, 2007), la ricerca di Svetlana Alpers sulla “cultura visuale” (formula che compare per la prima volta proprio in questo testo) del diciassettesimo secolo fiammingo (*The art of describing, Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago, University of Chicago Press, 1984.), e il suo “aggiornamento” al diciannovesimo secolo a opera di Jonathan Crary, in *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the 19th Century*, (Cambridge – Ma, MIT Press, 1992). Un discorso a parte, invece, va fatto per Warburg, di cui si potrebbe menzionare l’intera opera, essendo lui l’iniziatore di questo approccio culturalista alla scienza delle immagini (cfr. *infra*, sez. 4).

¹¹⁰ Cfr. M. Foucault, *Surveiller et punir*, op. cit.

¹¹¹ E. Goffman, *Asylums*, New York, Anchor Books, 1961.

definito una “metacritica” della cultura. Agamben chiama “paradigmatologia” tale metodo argomentativo, in cui il “paradigma” è tanto l’esempio particolare quanto l’orizzonte teorico generale, la struttura complessiva, fatto di oggetti, dispositivi, istituzioni, pratiche discorsive, ordini di rappresentazione¹¹². In questo senso, lo spazio puramente teorico in cui si articola la presente indagine, si situa per così dire “a monte” e “a valle” rispetto ai contributi “paradigmatici” della metacritica della cultura, al loro metodo argomentativo figura/sfondo, exemplum/paradigma, case study/orizzonte culturale. Vediamo in che senso.

Dopo oltre un secolo in cui il metodo genealogico (logologico e iconologico, e dunque, culturalista) si è progressivamente affermato come il nuovo orizzonte del pensiero critico, una volta tramontata ogni pretesa di fondazionalismo ontologico – si può cominciare a riconoscere che la critica delle forme della cultura è lo spazio teorico (il *Denkraum*, per dirla con Warburg) in cui si raccoglie il lascito della tradizione metafisica occidentale, da Parmenide in poi. Il tempo è maturo per cominciare a definire le strutture, le categorie, le forme, di questo modo “non ontologico”, ma “genealogico”¹¹³, di fare pensiero. Per questo il presente lavoro si colloca “a monte” rispetto all’orizzonte degli studi culturali: perché, dopo una lunga e necessaria fase “antiteoretica” – inizialmente rivoluzionaria, e necessaria per prendere le distanze dall’ “ontologismo”¹¹⁴, ma presto divenuta maniera, perdendo di abrasività critica – rivendica la posizione “inattuale” della *pura teoria*, ricostruendo le idee che hanno portato alla “svolta linguistica” e alla “svolta visuale” nel pensiero contemporaneo, cercando di far riemergere quella forma del pensiero che, rimasta per secoli incistata tra le pieghe dell’ordine del discorso dell’ontologismo, sta cominciando oggi a rivedere la luce¹¹⁵. (Da questo punto di vista, si può considerare come un tentativo di “fondazione teorica”, a patto che non si confonda il “gesto”, l’ “atto” della *fondazione* con l’ipostasi di un *fondamento* ontologico. Il che sarebbe impossibile, del resto, dal momento che la *theoría* dell’*homo*

¹¹² Cfr. G. Agamben, *Signatura rerum*, Torino, Bollati e Boringhieri, 2008. Il testo di Agamben è solo l’ultima ricostruzione, in ordine di tempo, della metodologia di questo paradigma critico. Tra i contributi più autorevoli sull’argomento segnaliamo, almeno, *Miti, emblemi, spie* (Torino, Einaudi, 1986) di Carlo Ginzburg, su cui torneremo diffusamente nella sezione X, e *L’archéologie du savoir* di Michel Foucault (Paris, Gallimard, 1969).

¹¹³ Come vedremo più avanti, a partire dalla sezione V, quello che qui definiamo come “pensiero genealogico” si rivelerà un approccio al sapere di tipo “semiologico” e “funzionalista”, nella misura in cui interpreta ogni oggetto (a partire dalle parole e dalle immagini con cui ci rappresentiamo i fatti del mondo) non come un’entità ontologicamente predeterminata, ma come una funzione di una struttura storica determinata.

¹¹⁴ Con “ontologismo” si possono definire tutti i tentativi, il cui complesso definisce la storia della cosiddetta “metafisica occidentale”, di fondare ontologicamente il sapere, e quindi universalmente e a-storicamente. In questo senso, l’ “ontologismo” finisce per rivelarsi come una forma di metafisica “acritica”, rispetto alla “metafisica della cultura” che si è sviluppata nell’ultimo secolo. “Acritica” nella misura in cui non riconosce la determinazione storica, politica, economica, etnica, geografica, di genere, etc., in una parola, tutti i possibili filtri culturali che presiedono alla formazione di qualsivoglia ontologia. L’ “ontologia”, invece, di per sé è un concetto neutro, di cui non potremmo fare a meno, una vera e propria “necessità biologica”, senza cui non potremmo sopravvivere: non esiste sistema di pensiero, infatti, neanche il più “primitivo” che non determini delle ontologie, stabilendo identità e differenze, attribuendo proprietà alle cose, organizzando “dialetticamente”, “secondo genere e specie”, come direbbe Platone, la molteplicità dell’esistente con cui si misura nella quotidianità. Se così non fosse, non potremmo nemmeno mangiare, scambiando “escrementi per alimenti”, per fare nostro un esempio di Canguilhem, il quale applica la dialettica hegeliana alla vita biologica degli individui: “ciò che distingue un alimento da un escremento non è una realtà fisicochimica, ma un valore biologico” (*Il normale e il patologico*, op. cit. p. 182).

¹¹⁵ A questo proposito, si rimanda in particolare alla sezione X.

signator, non propugna alcuna immutabilità dell'essere, ma prova a far riemergere quello *shifting* originario, immanente alle strutture stesse con cui ci rappresentano il mondo, e, per estensione, a ogni forma di cultura e istituzione umana. Trattandosi di una fondazione basata sull'originarietà del *sēmáinein*, dell'indicare, del fare segno, del rimandare ad altro, più che un "fondamento", è piuttosto uno "sfondamento" di qualsiasi pretesa universalistica che non tenga conto della relatività culturale di qualsiasi fenomeno.)

Questo lavoro, però, si colloca anche necessariamente "a valle" rispetto ai grandi affreschi storici come quelli di Foucault, Benjamin o Panofsky, che, attraverso un imponente lavoro "d'archivio", e un'analisi esaustiva dei loro casi di studio, ricostruiscono mirabilmente l' "atmosfera culturale" – il sentire, il credere, lo sperare, il temere, il sognare, e quelli che abbiamo chiamato "l'orizzonte del dicibile" e quello del "visibile" – di intere epoche storiche. Se, infatti, da una parte, si tenterà di delineare una teoria filosofica per le scienze della cultura, inscrivendole in una tradizione di pensiero antica quanto la nostra stessa civiltà (se non, come vedremo, ancora più "originaria"¹¹⁶), dall'altra, non si può rivendicare altrettanta accuratezza documentaria per quanto riguarda i casi di studio: la loro stessa scelta può apparire rapsodica, e la loro analisi impressionistica e asistemica. Il che, però, non è dovuto a una disattenzione, ma si innerva direttamente col cuore "teorico" del lavoro: il suo scopo, infatti, non è fare un affresco di un'epoca, tracciare la genealogia di un fenomeno culturale, o ricostruire il percorso che ha portato alla nascita di una determinata istituzione, ma è quello di riportare alla luce, di "rendere visibile" come direbbe Klee, una struttura di pensiero, una *forma mentis*, che insiste in *qualsiasi* istituzione, in *qualsiasi* "regime scopico" e "discorsivo", in *qualsiasi* fenomeno culturale *in quanto tale*.

È anche in questo senso, allora, che si situa "a monte" rispetto alle ricerche dei *cultural studies* propriamente intesi, tentando, al di là delle epoche e delle culture specifiche, di ricostruire la fisionomia della "culturalità" originaria, e dunque, se vogliamo, "naturale" e "biologica", dell'uomo, il suo bisogno innato di farsi rappresentazioni dei fenomeni, di creare mondi, per potersi orientare nella vita, fare fronte alle sue paure, inseguire i suoi desideri. È questo il "trascendentale" della metafisica della cultura, che si differenzia in maniera sostanziale da quello kantiano per il fatto di essere, paradossalmente, sia "a priori" che "storico", "universale" e "culturalmente determinato", "assoluto" e "relativo". La "relatività" di una simile *theoría*, allora, non va confusa con un semplice "relativismo", ma piuttosto, deve essere intesa come una "teoria della relatività" culturale. Per questo gli *exempla* trattati sono così anodini, minimali, marginali: proprio perché non hanno nessuna pretesa di ricostruzione di una determinata "epoca storica", in quanto distinta dalle altre¹¹⁷, ma piuttosto sono rivelativi di un'altra forma della temporalità storica, quella delle persistenze, delle insistenze, dell'arcaismo, delle continuità e dei ritorni. Anch'essi sono "paradigmi", ma in un senso non propriamente storico, epocale, ma piuttosto in senso arcaico, protostorico, monadologico, emersioni di quell'*Urmensch* di cui parla Warburg, l'*homo signator* che si fa delle rappresentazioni per orientarsi nel mondo, che attribuisce ai fenomeni un supplemento di senso, che interpreta ciò che gli accade, e che comunica attraverso dei supporti medialità. Quello stesso uomo lo si può ritrovare tanto nei resti delle civiltà del passato quanto nelle

¹¹⁶ Cfr. *infra*, Sezione X.

¹¹⁷ Ed è in questo senso che mi situo anche "a valle" rispetto alle ricostruzioni storiche dei *cultural studies*.

culture della surmodernità, nella foresta vergine come nella giungla urbana, nelle opere d'arte come nei fumetti o nelle serie televisive, alla fermata della metropolitana come nei telegiornali, nei peggiori fatti di sangue come nella più innocente delle barzellette, nell'uomo "colto" come nel contadino, nel professore universitario come nello scemo del villaggio, nell'uomo "sano" come nel malato di mente, nel vicino di posto sull'autobus come in noi stessi quando ci guardiamo allo specchio.

3.5) Dall'ontologia all'icono-logialogia: Wittgenstein e Heidegger e i "fatti" del "mondo"

La rivoluzione copernicana della metafisica della cultura ha comportato un rivolgimento dell'attenzione critica dai simboli con cui la cultura si rappresenta le cose e i fenomeni del mondo – siano essi idee filosofiche, teorie, dottrine, ideologie, visioni del mondo, concezioni, mistiche o quant'altro – alle loro condizioni di possibilità, ossia alle forme concrete di rappresentazione in cui vengono espressi. E le forme in cui gli uomini si rappresentano le cose e i fenomeni, a loro volta, possono essere ricondotte sostanzialmente a due domini fondamentali: quello della parola e quello dell'immagine.

L'ontologia è la scienza che si occupa delle condizioni di possibilità di qualsiasi fenomeno in generale, di come ogni cosa – Aristotele direbbe ogni *tode ti* ("questo qui") – sia anzitutto, e prima di ogni determinazione ontica (prima di essere, ad esempio, un'idea astratta o un fatto concreto, un essere vivente o un oggetto inanimato, un uomo o un animale, un uomo o una donna, quest'uomo che mi sta di fronte e non qualcun altro) un *essente*. Fu questa la straordinaria invenzione dei Greci, iniziata nel V secolo dai filosofi eleati e formalizzata prima da Socrate e successivamente da Platone e Aristotele nella scienza di tutte le scienze, la *dialettica*, con cui si determinano le condizioni di possibilità di ogni cosa in generale, distinguendo secondo il genere e la specie. È questa la meta-fisica, come la chiama Aristotele, nel duplice senso di essere il libro che egli scrisse dopo la fisica e di essere il sapere che sta al di là della fisica stessa, l'epi-steme, la struttura concettuale che retrosta a ogni possibile scienza, il *primum movens* di qualsiasi pensiero in generale.

Questa favolosa scienza dell'essere comportava un rivolgimento dalla figura allo sfondo, dall'ente alle sue condizioni di possibilità. A ben guardare, dunque, come notò Heidegger, colui che ha "ripetuto" il problema dell'ontologia nel pensiero del '900, fin dal suo principio l'ontologia stessa si era messa "in cammino verso il linguaggio"¹¹⁸, essendo proprio il linguaggio la condizione di possibilità più generale della rappresentazione dell'essere: non vi è fenomeno, per gli uomini che lo esperiscono, che non trovi rappresentazione nelle forme simboliche del linguaggio, che non possa essere espresso all'interno del sistema segnico della comunicazione. In un certo senso, allora, l'ontologia comporta già da sempre – implicita nelle sue stesse premesse "rivoluzionarie" dalla figura allo sfondo, dal fenomeno alla sua superficie di apparizione – una torsione critica verso il linguaggio in cui l'essere si rappresenta nel mondo degli uomini, e dunque, se vogliamo, una "logologia", una scienza delle forme della rappresentazione linguistica.

È su questo punto cruciale che l'ontologia di Heidegger si trova a sovrapporsi con la logica del Wittgenstein del *Tractatus*, sul fatto che, come dice quest'ultimo, infatti, "i limiti

¹¹⁸ M. Heidegger, *In cammino verso il linguaggio*, Milano, Mursia, 2014.

del mio linguaggio sono i limiti del mio mondo”¹¹⁹. Di fronte a questa consapevolezza, l’ontologia, da scienza delle condizioni dell’essere in generale quale è, non può che mettersi in cammino verso il linguaggio, verso le condizioni linguistiche di rappresentazione di qualsiasi essere in generale, perché è la trama di queste rappresentazioni a costituire quello che Wittgenstein e Heidegger, con un termine *tecnico*, definiscono “mondo”. Sia in Heidegger che in Wittgenstein, infatti, lungo due piste di ricerca molto differenti, matura progressivamente la consapevolezza che ciò che gli uomini chiamano “mondo” – la totalità di ciò che è, e dunque, l’essere in generale dell’ontologia – non sia né un’entità astratta che sta nella mente di Dio, né, il flusso inerte delle cose e degli eventi che si affastellano gli uni sugli altri, *là fuori*, senza un senso a noi comprensibile, in quello che gli gnostici chiamavano l’ “universo pleromatico”¹²⁰, bensì una “struttura” di comunicazione tra noi e l’ambiente in cui viviamo, una forma della relazione, composta dalla trama delle nostre rappresentazioni di esso. Una consapevolezza che traspare fin dalle primissime battute del *Tractatus* di Wittgenstein, quando scrive che “il mondo è tutto ciò che accade” (proposizione 1.1¹²¹), per poi rettificare immediatamente che “tutto ciò che accade” – e cioè il “mondo” – non è la totalità delle “cose”, ma dei “fatti” (1.2). Ma cosa distingue, nel lessico wittgensteiniano, un “fatto” da una “cosa”? In una parola, potremmo dire la “linguisticità”, e più in generale ancora, la rappresentabilità simbolica, l’esser comunicabile attraverso simboli significanti e comprensibile dagli altri esseri umani. Diversamente dalle ‘cose’ “i fatti *nello spazio logico* sono il mondo” (1.13, *corsivo mio*): i fatti non sono le cose nella misura in cui si compongono in uno spazio logico strutturato, pensabile e comunicabile, rappresentabile simbolicamente.

Anche Heidegger, attraverso la via della fenomenologia, arriva a conclusioni analoghe. Interrogando gli enti per come si danno nell’esperienza, infatti, si rese conto che non si possono nemmeno pensare delle mere “cose”, prive di qualsiasi determinazione “ontica”, ma che tutto ciò che accade è “essente”, o “fenomeno” (o “fatto”, per dirla con Wittgenstein), nella misura in cui mi si manifesta, ci “viene incontro”, sempre in maniera determinata, mostrandoci le sue connotazioni nello spazio logico del nostro pensiero, le sue connessioni con gli altri enti, e le sue differenze rispetto a essi, la sua utilizzabilità, la sua funzione, il suo valore all’interno della nostra esistenza concreta. L’ “analitica esistenziale” di *Essere e tempo* è troppo nota per ripercorrerne il cammino in tutte le sue parti; in questo contesto, basti ricordarne lo schema, in quanto ricapitola l’itinerario della metafisica occidentale, la “rivoluzione” del pensiero critico dalla “cosa” alle sue condizioni di

¹¹⁹ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Torino, Einaudi, 1998, prop. 5.6, p. 88

¹²⁰ Il termine *pléroma* (dal verbo *pleróo*, “riempire”, comparabile con l’aggettivo *pléres*, “pieno”, “colmo”), significa “pienezza”. Indicato generalmente come la Luce che esiste “al di sopra” del mondo terreno, esso è presente nella tradizione gnostica in relazione alla totalità dei poteri divini. In epoca moderna è stato ripreso da C.G. Jung (*Septem sermones ad mortuos*) e da G. Bateson (Cfr. il saggio *Forma sostanza e differenza* in G. Bateson, *Verso un’ecologia della mente*, Adelphi, Milano 1977, pp. 408-507 e *Mente e natura*, Adelphi, Milano 1984, introduzione, pp. 15-38). Quest’ultimo distingue il “pleroma” – definito come il mondo fisico, indifferenziato, i cui eventi si svolgono meccanicamente secondo forze e urti – dal mondo della “creatura” – popolato dagli esseri viventi, in cui gli effetti sono provocati dalla percezione di soglie differenziali e si configurano come ‘reazioni’.

¹²¹ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, op. cit.: d’ora in poi mi limiterò a indicare tra parentesi, nel corpo del testo, il numero della proposizione, essendo sempre la stessa l’edizione di riferimento.

possibilità, al suo essere, anzitutto, un *essente*, che ha condotto a spostare l'attenzione dalla figura allo sfondo, e quindi, in ultima istanza, ha prodotto la duplice torsione del pensiero dal dire al dicibile (la cosiddetta "svolta linguistica") e dal vedere al visibile (la "svolta visuale"). Lo stesso percorso lo ritroviamo, infatti, anche in *Essere e tempo*: dall'Essere in generale all'esser-ci del *Dasein*, dal *Dasein* al "-ci" del suo esser-ci – e cioè alla sua "situazione", al suo essere-nel-mondo – dal mondo alla sua "mondità", a ciò che rende "mondo" il mondo, e cioè, in ultima analisi, la sua "leggibilità", il suo essere una trama di segni di rimandi, di significati, che il *Dasein* – e cioè, ciascuno di noi – può interpretare e comporre nello spazio logico del suo pensiero. Ecco che ritorna la voce della Dea: "è infatti la stessa cosa pensare ed essere" (fr. 3, v. 1); ma i fatti del mondo, che compongono lo spazio logico del pensiero e quindi dell'essere in generale, proprio per il fatto di essere leggibili sono anche rappresentabili simbolicamente, e viceversa: per questo il mondo non è né un'entità astratta, noumenica, che sta nella mente di Dio, né la totalità delle "cose", intese come entità brute e in interpretabili (l'universo pleromatico), ma la totalità dei "fatti", e cioè una struttura di relazioni significanti, una rete di rimandi, di segni, di analogie, di corrispondenze, di somiglianze e di differenze.

Come si compone, dunque questa struttura originaria che *insiste* nella manifestazione di ogni fenomeno? Su questo punto il *Tractatus* ed *Essere e tempo* divergono, ed entrambi riescono a percorrere solo metà della strada, nella misura in cui tutti e due cercano di dare una risposta *assoluta* a tale domanda. Heidegger riconosce la natura semiotica di tale struttura, identificandola con il complesso di rimandi che intessono la rete delle rappresentazioni culturali che gli uomini si fanno dei fenomeni, ma poi cerca di oltrepassarla, in quanto determinazione ontica, particolare, ricercando nella poesia e in una mistica laica una verità più alta, l'apertura dell'essere in generale, il varco da cui si sprigiona la luce che illumina ogni cosa. Wittgenstein, da parte sua, percorre la via opposta, ossia quella della logica, ricercando "la legge generale della proposizione" che retrosta a ogni proposizione linguistica con cui gli uomini possono rappresentarsi i fatti, ossia "il sussistere di stati di cose"¹²². Come due moderni Icarì, però, nel tentativo di innalzarsi verso il sole di una verità assoluta, finiscono per precipitare sul suolo duro del Reale¹²³, scontrandosi con la natura sdruciolevole del *logos* umano, con la sua intrinseca "lossia", che impedisce in linea di principio qualsiasi rivelazione dell'essere in generale, sia esso "l'Evento" dell'essere nella parola di Heidegger, o la forma logica wittgensteiniana che precede ogni possibile proposizione. Per questo a Heidegger mancherà il linguaggio per scrivere la seconda parte di *Essere e tempo*, quella propriamente "ontologica", relativa all'Essere e al Tempo in generale, e non semplicemente alle determinazioni ontiche dell' "esserci" e della "temporalità", alla cui analisi è dedicato l'unico volume edito di "Essere e tempo" – e disseminerà negli anni successivi i suoi sforzi di individuare i varchi in cui l'essere si rivela, interrogando la poesia, la pittura, la mistica, la parola degli antichi. Come è noto, la strada che imboccherà Wittgenstein nella seconda parte della sua carriera, successiva al *Tractatus*, invece, è quella dell'analisi concreta della pratica

¹²² L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, op. cit., proposizione 2, p. 25

¹²³ Termine da intendere in un senso, seppur latamente, "lacaniano", ossia come irruzione di una frattura abissale, di un conflitto che non si può ricomporre nelle forme di rappresentazione con cui intessiamo la trama della nostra Realtà, come uno straccio nella tela ordita dai due ordini della psiche, l'Immaginario e il Simbolico.

della comunicazione linguistica, di come il senso determini le sue regole nella prassi stessa della comunicazione.

Sia Heidegger che Wittgenstein sono stati condotti dalla materia stessa della loro riflessione “meta-fisica” – e cioè dai fatti alle loro condizioni di possibilità, dalla “figura” allo “sfondo” – a pensare il linguaggio come orizzonte a monte di ogni possibile ontologia. Per questo entrambi hanno potuto dichiarare di aver superato la metafisica classica, che non aveva compreso fino in fondo, l’antecedenza del *linguaggio* in cui è formulata rispetto a qualsiasi formulazione ontologica, il suo essere l’unico vero *trascendentale*. A loro volta, però, seguendo il filo delle loro ricerche, dovettero constatare come il linguaggio – e, più in generale, tutte le forme simboliche con cui gli uomini si rappresentano i fenomeni, i “fatti del mondo” – non è una struttura trascendentale determinabile a priori, come un corpus di *leggi* che costituiscono un sistema di diritto positivo, ma un complesso di *regole* cangianti che si stabiliscono di volta in volta nella prassi concreta della comunicazione. Questa, in particolare, fu la “svolta culturale” del secondo Wittgenstein, che mutò significativamente la sua prospettiva sul trascendentale del linguaggio, spostandola dal dominio della logica formale a quello dei “giochi linguistici”, dello scambio concreto all’interno della cultura, in cui il senso degli enunciati non è determinato a priori, ma si costituisce di volta in volta, nell’orizzonte culturale della *forma di vita* in cui essi vengono pronunciati. Similmente, anche se con un tono e uno stile ben diverso, anche l’“ontologo” Heidegger dovette ridimensionare le sue ambizioni ontologiche, e si rivolse anch’egli alle forme concrete della rappresentazione, analizzando poesie, testi, opere d’arte e ogni possibile frammento, tratto dall’universo simbolico della cultura, in cui scorgesse una *Lichtung*, una “radura” tra le “selve” dell’“erranza”, un “lucore”, un “baluginio” dell’essere.

Tanto in Wittgenstein quanto in Heidegger, allora, è possibile riconoscere una *Kehre* (come la chiamò quest’ultimo) una “svolta verso la cultura”, una rivoluzione dalla ricerca di un orizzonte trascendentale di costituzione del mondo, all’analisi delle forme concrete in cui tale costituzione avviene, nell’orizzonte rigorosamente immanente delle rappresentazioni della cultura. Da allora si può dire che la loro indagine meta-fisica alla ricerca delle condizioni di possibilità con cui gli uomini danno un senso ai “fatti” del “mondo”, da ontologica (Heidegger) e logica (Wittgenstein) quale era nelle loro opere prime, si sia radicalizzata, completando la parabola critica della metafisica, diventando esplicitamente *logologica*, interrogando nella sua concretezza l’orizzonte del *logos* e cercando di rivelarne le strutture immanenti; passando, dunque, dalla metafisica dell’essere e dalla logica a quella della cultura. E non solo. Infatti, non si limitarono a indagare esclusivamente l’orizzonte del “dicibile”, ma anche quello del “visibile”, come appare già nel celebre saggio iconologico di Heidegger sull’ “Origine dell’opera d’arte”, con cui si apre la raccolta degli *Holzwege*¹²⁴. E lo stesso concetto wittgensteiniano di “forma di vita” trascende di gran lunga la dimensione esclusivamente linguistica, indicando l’orizzonte generale di “senso”, la “visione del mondo”, culturalmente e storicamente orientata, nella quale e attraverso la quale gli uomini formulano le loro rappresentazioni, siano esse linguistiche o iconiche¹²⁵.

¹²⁴ Cfr. “L’origine dell’opera d’arte”, in *Holzwege. Sentieri erranti che si perdono nella selva*, Bompiani, Milano 2002.

¹²⁵ Per un approfondimento su questo orizzonte antropologico della ricerca del cosiddetto “secondo Wittgenstein”, cfr. *infra*, cap. 8.3.

Concludendo, il cammino del pensiero critico ha condotto dall'ontologia alla metafisica del linguaggio, e da qui a quella della cultura, e cioè all'analisi delle forme concrete in cui gli uomini si rappresentano il mondo, e cioè alle parole e alle immagini, all'iconologia. E del resto, se l'essenza della metafisica consiste, fin dal suo inizio, con Parmenide, nell'operare una *catastrophé*, un riorientamento gestaltico del pensiero dalla "figura" allo "sfondo", sviluppando una corretta *theoría*, uno sguardo capace di vedere l'essenza comune del giorno e della notte, della luce e della tenebra ("tutto è pieno insieme di luce e di tenebra invisibile", Parmenide, fr. 9), allora non stupisce che sia proprio l'iconologia, la scienza che studia il rapporto tra le immagini e il loro sfondo linguistico e culturale, ad aver raccolto oggi, l'antica intenzione della metafisica. Forse è proprio questo che intendeva Deleuze, affermando, in un enigmatico passaggio della *Logica del senso*, che "la filosofia [...] persegue sempre lo stesso compito: l'iconologia".¹²⁶

¹²⁶ G. Deleuze, *La logica del senso*, Feltrinelli, Milano 1984, p. 229.

PARTE SECONDA

Sezione IV

I due problemi dell'iconologia

4.1) I due assi dell'iconologia warburghiana e il tempo profondo della "protostoria"

*Aiòn è un bambino che gioca con le tessere di una scacchiera:
di un bambino è il regno del mondo.*

Eraclito

La "svolta verso la cultura" che ha interessato tutti i saperi nell'ultimo secolo, ha prodotto, nelle scienze umane, una duplice svolta, verso il "linguaggio" e verso la dimensione della "visualità", a cui possiamo dare il nome, rispettivamente, di "logologia" e "iconologia". Sono questi termini presi a prestito, l'uno, dalla poesia di Novalis, che Barbara Cassin utilizza per definire il pensiero sofisticato, e l'altro da una branca della storia dell'arte, fondata da Panofsky su ispirazione del suo maestro Warburg, che studia il rapporto tra letteratura e testualità e opere d'arte visiva. In questa accezione particolare, l'iconologia è già presente nella tesi di dottorato di Warburg, in cui l'allora giovanissimo storico dell'arte amburghese ricostruisce l'insistenza, nell'opera pittorica del Botticelli, degli studi eruditi sull'antichità del Poliziano e della sua poesia, e in particolare, nel poema *La giostra*, che può essere utilizzato come manuale simbolico di lettura della *Venere*¹²⁷.

Fin dai suoi inizi, dunque, l'iconologia è anche sempre, e necessariamente *logologia*: non solo per il fatto, di per sé ovvio, di essere una scienza che si fa con le parole (saggi, articoli, lezioni, conferenze, convegni), che si comunica per via linguistica e testuale¹²⁸, ma anche, in senso più tecnico, per il fatto di coinvolgere sempre una critica testuale, inserendo le immagini di cui si occupa all'interno del più ampio contesto culturale nel quale erano state prodotte, delle sue conoscenze scientifiche, e delle sue credenze filosofiche, dei suoi valori etici, politici e religiosi, delle sue correnti letterarie. È proprio quest'attenzione ai rapporti tra arti visive e testualità che, all'interno del dominio disciplinare della storia dell'arte,

¹²⁷ A. Warburg, "La 'Nascita di Venere' e la 'Primavera' di Sandro Botticelli", in *RPA*, op. cit., pp. 1-59.

¹²⁸ È questo, in realtà, un punto estremamente controverso, a cui, in questa sede, si può soltanto accennare: da un certo punto di vista, infatti, il vero capolavoro, insuperato e insuperabile, dell'iconologia, la "picture theory" per eccellenza, è proprio la "storia dell'arte senza testo" del *Bilderatlas Mnemosyne* che Aby Warburg realizza in una muta esposizione di costellazioni di immagini. Per quanto sia vero che trabocchi di testualità (non solo il testo dell'introduzione, e i titoli delle tavole, ma anche i molti testi esposti nei pannelli, tra cui pagine di libri e ritagli di giornale, oltre al previsto, e mai realizzato testo di accompagnamento), è innegabile che quest'opera abbia una potenza espressiva, una "presenza" teatrale, sconosciuta a qualsiasi saggio in forma tradizionale. In un certo senso, si può dire che Warburg abbia letteralmente inventato il *medium* in cui comunicare la propria ricerca, un *medium* che, come tale, non esisteva prima e non è esistito dopo (se non in opere d'arte, quale, ad esempio, l'*Atlas* di Gerhard Richter).

differenzia quella che Warburg chiamava la “scienza della cultura” basata sulle opere dell’arte figurativa dalla “storia dell’arte estetizzante”, interessata solo all’analisi estetico-formale delle opere, indipendentemente dal contesto culturale di cui erano portatrici e nel cui contesto erano prodotte.

Sebbene sia stato Panofsky a formalizzare questo approccio alla storia dell’arte¹²⁹ – al punto di farne un sistema estremamente codificato di analisi delle opere d’arte, attirandosi le critiche di molti “warburghiani”¹³⁰ – è innegabile che il suo iniziatore sia stato proprio Warburg, il quale può essere considerato sotto ogni rispetto l’autore di riferimento per ogni studio di cultura visuale. E questo per una ragione molto semplice, che possiamo ricondurre a quella “svolta verso la cultura” e “cultura della svolta” che ha cominciato ad affermarsi nel secolo scorso almeno da Nietzsche in poi¹³¹ e di cui, nelle scorse pagine, abbiamo schizzato una genealogia: Warburg è stato il primo pensatore, infatti, a compiere specificamente una “svolta visuale” nella cultura, e lo ha fatto a partire dall’ambito disciplinare che gli competeva, compiendo una “svolta culturale” negli studi storico-artistici sulla visualità, e cioè spostando il focus della critica dalla costituzione estetica dell’opera e dai suoi rapporti formali con altre opere alla *cultura*, non solo visuale, ma anche scientifica, filosofica, letteraria, religiosa, etc., di cui tale opera era espressione e portatrice. In questo senso, si può definire tale svolta come un passaggio dal “formalismo” della storia dell’arte estetizzante – che ricerca corrispondenze formali soltanto all’interno del sistema codificato della storia dell’arte, tra autore e autore, tra opera e opera, tra corrente e corrente tra epoca ed epoca – alla “morfologia” della scienza della cultura, che rintraccia corrispondenze formali non solo all’interno del campo specifico della storia “certificata” delle opere d’arte, ma sull’intera superficie della cultura: dalla letteratura, agli oggetti d’uso quotidiano, alle feste folkloriche, ai “costumi teatrali” e ai “libri dei conti”¹³², alla religione, alla filosofia, all’astrologia, alla scienza, alla politica, all’economia.

La rivoluzione di Warburg, dunque, si può considerare da ambo i lati, sia come una “svolta culturale” negli studi della visualità, che come una “svolta visuale” nelle scienze della cultura: se da una parte, infatti, egli estende lo studio delle opere d’arte all’intera “forma di vita”¹³³ in cui sono immerse e di cui, a loro volta, sono portatrici, dall’altra – ed è questo,

¹²⁹ E. Panofsky, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York, Westview Press, 1972 [1936], in particolare il primo capitolo, in cui opera una distinzione tra i tre livelli di analisi: descrizione preiconografica, analisi iconografica in senso ristretto, per arrivare al significato intrinseco, o contenuto, dell’opera (iconologia).

¹³⁰ Si tratta ormai, quasi di un luogo comune nell’ambito degli studi di cultura visuale, almeno di area europea, da Agamben a Didi-Huberman, a Salvatore Settis, solo per citare alcuni dei nomi più autorevoli che, pur riconoscendone il grande valore come storico dell’arte, hanno rimproverato a Panofsky (e non solo a lui, ma anche ad altri celebri allievi, diretti o indiretti, di Warburg, tra cui E. Wind e E. Gombrich) di aver forzato nei ranghi di una disciplina rigidamente formalizzata la più vasta intenzione critica di Warburg, disperdendone almeno in parte l’eredità di pensiero. Particolarmente rappresentativo, a tale proposito, il testo di Didi-Huberman “L’exorcisme du *Nachleben*: Gombrich et Panofsky”, in *L’Image survivante. Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit 2002, pp. 91-102.

¹³¹ Al cui nome, come abbiamo visto, si dovrebbe affiancare per lo meno quello di Marx, che è stato il primo a rilevare la base materiale della cultura.

¹³² Cfr. A. Warburg, “Il costume teatrali per gli Intermezzi del 1589: I disegni di Bernardo Buontalenti e il libro dei conti’ di Emilio de’Cavalieri” pp. 59-108.

¹³³ Per un approfondimento su questo concetto, che ricorrerà nel proseguo di questo lavoro, cfr. *infra*, cp. 8.3.

forse, il suo contributo più significativo per l'odierna *visual culture* – indica agli scienziati della cultura che i documenti su cui lavorare non sono solo i testi dei grandi autori o le opere d'arte dei maestri “canonizzati”, ma che, al contrario, *qualsiasi* oggetto, manoscritto, dettaglio apparentemente insignificante che ci arriva dal passato o dalla nostra quotidianità più spicciola, può essere portato nell' “ora della sua leggibilità” da parte dell'uomo “sensibile alle impressioni”¹³⁴, il quale può disporlo in una costellazione significativa con tutti gli altri elementi della cultura della sua epoca, liberando la sua riserva di energia culturale, e rivelando come ogni cosa, potenzialmente, sia portatrice della memoria collettiva della nostra civiltà, con le sue stratificazioni, i suoi scambi, le sue contaminazioni, le sue inversioni di senso¹³⁵.

Questo secondo aspetto della “svolta” warburghiana, comporta un ulteriore passo avanti (o forse, al di fuori) rispetto al campo specifico degli studi storico-artistici: l'interesse pressoché indiscriminato per i differenti supporti materiali su cui le idee, le credenze, le ideologie, e le visioni del mondo sono migrate come animali attraverso la storia e la geografia, da nord a sud, da oriente a occidente, dall'antichità, al medioevo, al Rinascimento alla contemporaneità. Un interesse per i *media* che, in Warburg, non si limitava agli oggetti del passato – fossero essi opere d'arte, decorazioni, oggetti artigianali, reperti archeologici, o chincaglierie di ogni genere che trovava nei rigattieri di mezza Europa – ma coinvolgeva anche tutti i dispositivi a lui contemporanei di produzione e trasmissione della cultura: non solo i mezzi di comunicazione di massa (non solo gli organi di “stampa” – giornali, riviste, libri – ma anche le tecnologie della radio, del telegrafo, del telefono e del cinema¹³⁶), ma anche gli ultimi ritrovati della tecnica più recente, di cui si dotava puntualmente (viste anche le sue notevoli disponibilità economiche) e non mancò di equipaggiare l'istituto da lui fondato: dai più recenti apparecchi fotografici, ai proiettori per le diapositive, ai montacarichi per i libri e perfino a un avveniristico sistema di posta pneumatica¹³⁷.

Sono questi i due assi metodologici dell'iconologia warburghiana: l'attenzione all'interscambio continuo tra opere d'arte e immagini d'ogni genere con l'intero complesso di rappresentazioni della cultura, a partire da quelle letterarie e testuali, e, in secondo luogo,

¹³⁴ Così si definisce Warburg negli appunti preparatori alla conferenza di Kreuzlingen sul *Rituale del Serpente*. Cfr. A. Warburg, *Gli Hopi. La sopravvivenza dell'umanità primitiva nella cultura degli Indiani dell'America del Nord*, a cura di Maurizio Ghelardi, Torino, Arago, 2006, p. XX.

¹³⁵ La “quotidianità”, nella trasformazione alchemica di Warburg, poteva diventare *letteralmente* uno strumento di conoscenza della memoria culturale dell'occidente: alcune immagini del *Bilderatlas* ad esempio, sono proprio ritagli del “quotidiano” di Amburgo, che Warburg faceva entrare “in risonanza” con i capolavori dell'arte occidentale, trasformandole in engrammi della memoria della nostra civiltà. Cfr. *Bilderatlas*, tavv. C, 72, 77, 78, 79. Ancora più significativa, in questo senso, è la cosiddetta “Kriegskatothek”, una raccolta certosina di ritagli di giornale, riviste, manifesti e ogni genere di strumento di propaganda che Warburg condusse per tutto il corso della Prima Guerra Mondiale, allo scopo di rivelare per via documentaria come la guerra avesse scoperchiato il vaso di Pandora, liberando nuovamente, per nell'Europa secolarizzata, i venti della superstizione.

¹³⁶ È diventato ormai un classico degli studi warburghiani il lavoro che P-A. Michaud ha dedicato ai rapporti tra la storia della cultura per immagini di Warburg e la nascente arte cinematografica, essendo entrambe, secondo Michaud, arti del montaggio: *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Macula, Paris 1998. Il testo contiene anche, in appendice, la prima pubblicazione degli appunti preparatori di Warburg alla conferenza sul *Rituale del Serpente*, materiale che, in Italia, è stato edito da Maurizio Ghelardi, in versione aggiornata, nel summenzionato volume *Gli Hopi* (op. cit.).

¹³⁷ Cfr., al proposito, S. Settis, *Warburg continuatus. Descrizione di una biblioteca*, in “Quaderni storici”, 58, 1985, 5-38

quella per la varietà dei supporti mediali su cui transita questo interscambio, tale per cui è possibile rinvenire tracce di memoria storica, di visioni del mondo, di forme di vita, pressoché in ogni dettaglio della superficie materiale della cultura, da un reperto archeologico di diecimila anni fa alla prima pagina del “giornale di oggi”¹³⁸.

Questi due aspetti della ricerca di Warburg, fittamente intrecciati l’uno all’altro, la proiettano su un orizzonte temporale che trascende di gran lunga quello della “storia” in senso tradizionale, con il suo progresso, le sue discontinuità, le sue faglie epocali, per aprirla al campo di quella che con Benjamin, possiamo chiamare “protostoria”¹³⁹. È questa la storia delle persistenze, degli inabissamenti e degli “eterni ritorni”, la cui superficie non è piana, come quella su cui corre la freccia del tempo cronologico, ma curvilinea, e in essa stili, formule espressive, credenze, passioni, timori, articoli di fede, non passano semplicemente, come le pagine dei giorni che si stracciano dal calendario, ma *sopravvivono* (“nach-leben”), *persistono* e *insistono* come fantasmi nella superficie della cultura, mutando di forma, di luogo, di *medium*, di significato, cambiando anche completamente di “segno”¹⁴⁰, ma non svanendo mai completamente. È questa la terza caratteristica alla Kulturwissenschaft iconologica, che si affianca ai due assi della sua metodologia (la relazione tra immagini e linguaggio e il transito dei simboli della cultura attraverso media differenti), una caratteristica “intrinseca”, se vogliamo, legata al tipo stesso di documenti su cui lavora, che non limitandosi ai testi della letteratura e alle opere della storia dell’arte, la proietta di necessità nella *longue durée* della storia profonda, obliterando l’orizzonte della storia cosiddetta “documentata” per sprofondare nel tempo arcaico dell’archeologia e perfino della paleontologia. E infatti, come osserva l’archeologo e antropologo Leroi-Gourhan, massima autorità nello studio dell’arte rupestre, “a partire dal momento in cui l’essere umano non può parlare per se stesso, perché è assente o perché è morto; o per la mancanza di documenti, vi sono ancora due testimonianze: quella dell’arte e quella della tecnica”¹⁴¹: la scienza della cultura non è solo una scienza di “documenti” in senso stretto, ma studio di ogni traccia¹⁴² del passaggio degli uomini inscritta nelle cose, nel paesaggio, nei luoghi. Per questa ragione, l’evoluzione “fisiologica” degli studi di cultura visuale porta necessariamente ad allargare il campo di ricerca anche all’arte rupestre e alle forme arcaiche della visualità, rimaste a lungo reclusi in un angusto confinamento disciplinare.

¹³⁸ Un dettaglio significativo, e per certi aspetti sconcertante, dei ritagli di giornale a cui Warburg dà cittadinanza nella sua storia universale per immagini dell’occidente del *Bilderatlas*, è che essi, salvo eccezioni, non sono pezzi d’archivio che documentano eventi memorabili (come l’inizio di una guerra, l’annuncio di una scoperta scientifica rivoluzionaria, una calamità naturale di proporzioni eccezionali), ma proprio “il giornale di oggi”, nella sua ordinarietà, con le sue notizie di poco conto, che lo sguardo di Warburg “decriptava”, per così dire, facendole entrare in risonanza con i temi assoluti della storia universale. In linea di principio, dunque, per Warburg, *ogni* immagine, e non solo le grandi immagini “epocali”, era, potenzialmente, un’ “immagine dialettica”, come direbbe Benjamin, capace di cogliere la dinamica della storia “in stato di arresto” (“Bild ist Dialektik im Stillstand”).

¹³⁹ Cfr. *infra*, cap. 7.4.

¹⁴⁰ Come il simbolo del serpente, ad esempio, che ritorna continuamente nella storia delle culture, ma cambiando polarità, energizzandosi in senso positivo o negativo a seconda del contesto storico e culturale. Cfr. *Il rituale del serpente*, Milano, Adelphi, 1998.

¹⁴¹ A.Leroi-Gourhan, *L'uomo e la materia*, Milano, Jaka Book, 1993, p. 113.

¹⁴² Sul tema della “traccia”, concetto-chiave della filosofia di Derrida, torneremo nel cap. 8.1.

A onor del vero, Warburg non si immerse mai veramente nel tempo “geologico” rispetto al quale la storia delle civiltà umane non è che un battito di ciglio. Per tutta la sua carriera cercò di porre degli argini alla sua insaziabile curiosità intellettuale, evitando, per quanto possibile, di farsi trasportare dalle sue fonti in luoghi dello spazio e del tempo in cui, per mancanza di una documentazione adeguata, il rigore della trattazione scientifica finisce inevitabilmente per sfumare nel favoleggiamento e nella congettura. Ciò nonostante, però, la forza di attrazione verso il passato arcaico delle opere figurative non cessò mai di esercitare la sua influenza su Warburg, il quale, si risolse infine, per evitare che i suoi “progetti si disperdessero nell’infinito”, di porre dei limiti puramente arbitrari al suo campo spazio-temporale di indagine:

Per non rischiare che i miei progetti si disperdessero nell’infinito, mantenni, come perno delle mie ricerche, il tema dell’influenza dell’antichità. Questo proposito fu messo a dura prova quando più tardi fui posto di fronte al compito di considerare l’opera figurativa non solo come specchio della vita storica, ma anche come strumento per orientarsi nel cosmo celeste. Da quando nel 1907 avevo letto l’opera *Sphaera* del mio indimenticabile amico Boll, avevo infatti potuto includere nelle mie considerazioni lo sviluppo dell’elemento cosmologico con la sua ricchezza di immagini, sicché, assieme al mio fedele amico e assistente Fritz Saxl, riuscimmo a creare una *scienza dell’orientamento in forma di immagini* che ci autorizzò a parlare di una nuova storia dell’arte scientifico-culturale che non conoscerebbe né limiti temporali, né limiti spaziali, anche se poi cronologicamente concentrammo la nostra attenzione sul periodo dal 2000 a.C. al 1650 d.C., mentre geograficamente ci ritagliammo l’ambito del mediterraneo, dovendo analizzare il territorio che va dal Kurasan all’Inghilterra, dall’Egitto alla Norvegia [*corsivo mio*].¹⁴³

Il testo da cui è tratto questo brano, *Da arsenale a laboratorio*, porta il sottotitolo inequivocabile di “uno sguardo retrospettivo sulla mia vita” e fu redatto da Warburg in data 29 dicembre 1927, due anni prima della sua morte. Tirando un bilancio delle sue ricerche iconologiche, egli si rendeva conto del fatto che esse, per loro stessa natura, si svolgono in un orizzonte virtualmente illimitato nello spazio e nel tempo, all’interno del quale, per poter rivendicare una qualche oggettività scientifica, si debbono operare inevitabilmente delle cesure, “ritagliandovi” letteralmente delle porzioni di storicità. Eppure, indipendentemente dai confini auto-assegnati al proprio campo di indagine, che egli non cessò mai di ridisegnare, Warburg non abbandonò mai la consapevolezza che il tempo della storia comunemente intesa è immerso in un orizzonte temporale infinitamente più vasto, fatto di persistenze, insistenze, sopravvivenze e ritorni, un orizzonte che assomiglia molto più all’eternità che al tempo.

Il modello di questa temporalità ricorsiva, infatti, non è quello “cronologico” della freccia, ma quello incurvato, ciclico, del tempo “cairologico”, il cosiddetto tempo “giusto”, “appropriato”, l’ “attimo”, o tempo dell’ “occasione”, nonché il tempo “dell’attesa messianica” nella tradizione giudaica, secondo la quale ogni istante è la porta, il varco, da cui potrebbe palesarsi il messia. Non a caso il più celebre dei “warburghismi” – quei motti, passati poi alla storia, in cui Warburg era solito condensare lo spirito delle sue ricerche – è proprio “der liebe Gott steckt im Detail”: “il buon dio si cela nel dettaglio”, che non fa che parafrasare, nell’orizzonte laico della scienza della cultura, la concezione giudaica del tempo

¹⁴³ A. Warburg, “Da Arsenale a laboratorio. Uno sguardo retrospettivo sulla mia vita” in *Mnemosyne. L’atlante delle immagini*, Torino, Aragno, 2002, p. 142.

messianico. Tale concezione della temporalità, che tende a interpretare ogni “istante” e ogni “dettaglio”, come una scheggia d’eternità, per quanto non abbia mai spinto Warburg, almeno nei suoi scritti editi, ad avventurarsi oltre i confini cronologici del tempo storico e quelli geografici del bacino Mediterraneo/Mesopotamia¹⁴⁴, informa di sé l’intera sua opera, e costituisce, per così dire, la *forma mentis*, la struttura teorica di fondo, lo spazio di pensiero [*Denkraum*] che si può rinvenire in ciascuno dei suoi concetti fondamentali. Vediamo brevemente in che modo.

Anzitutto, ovviamente, la ritroviamo nell’idea portante dell’intera architettura della sua *Kulturwissenschaft*, quella di *Nachleben*, l’oltre-vita dei simboli della cultura che, come la massa nelle reazioni chimiche di Lavoisier, “non si creano” e “non si distruggono” attraverso il tempo, ma “si trasformano”, *persistendo*, sopravvivendo, insistendo nelle forme più disparate della cultura. Correlativamente, anche il concetto di “*polarità*” non fa che articolare la medesima concezione, tracciando le diverse inversioni di segno che determinati simboli hanno assunto nel corso delle loro risemantizzazioni storiche; e lo stesso si dica per la sua interpretazione della memoria culturale, basata sulla nozione di “*engramma*”, che definisce le “tracce mnestiche”, gli “indici” storici depositati, *insistenti*, nelle immagini, nelle opere d’arte, nelle cose e negli oggetti di ogni genere, i quali possono essere letti e interpretati anche a distanza di millenni, rilasciando la loro carica di energia simbolica. Infine, il concetto di *Pathosformeln*, quelle formule figurative con cui gli uomini, fin dall’antichità, hanno codificato l’espressione dei loro stati emotivi e i simboli del loro orientamento (altra parola-chiave del lessico warburghiano) nel cosmo e nella vita. Le ho menzionate per ultime, anche se dovrebbero stare al primo posto, perché esse non definiscono, diversamente dagli altri concetti, il *come* della temporalità cairologica a cui sono soggetti i simboli della cultura, ma il *che cosa*, definendo l’autentico soggetto della storia della cultura: sono le *Pathosformeln* infatti, le indicazioni sull’orientamento cosmico, ciò che “sopravvive”, “insistere”, si “polarizza”, si “incide” nella “memoria”, e che “rinascere” ai quattro angoli della nostra tradizione culturale.

La stessa temporalità cairologica, la ritroviamo anche nella metafisica della storia di Benjamin, altro grande ebreo della prima metà del ‘900, e nel suo concetto di *Jetztzeit*, tradotto come il “tempo-ora”, e cioè nell’ “ora della leggibilità”, in cui la dinamica della storia rivela per un istante il suo senso e la sua struttura, e in quello, correlativo, di “immagine dialettica”, in cui la il moto della dialettica storica si arresta, per rivelarsi in immagine, o “costellazione”. Non è un caso, allora se questi due autori, per quanto abbiano avuto scarsissimi rapporti nel corso della loro vita, sono costantemente associati dalla critica

¹⁴⁴ Con l’eccezione del suo viaggio giovanile nel West statunitense e dalla conferenza che tenne 27 anni dopo su “alcuni ricordi” di tale viaggio. Per quanto la sua esperienza tra gli Hopi sia stata cruciale per maturare le sue concezioni dell’arte e della cultura, Warburg non tentò mai di integrarli, attraverso acrobazie storiografiche, nel suo progetto di cartografare “l’influsso dell’antichità” greco-pagana nella storia successivi della civiltà europea. Non a caso, infatti, nelle oltre 2000 immagini che costellano il *Bilderatlas Mnemosyne*, non vi è alcun un riferimento agli Hopi. Per quanto avesse riconosciuto nel simbolismo Hopi delle analogie morfologiche con la cultura occidentale, infatti, ciò non era dovuto a un influsso diretto, a uno “scambio tra civiltà” attraverso commerci e traffici di ogni genere: per questo esso non può rientrare in una storia della memoria culturale europea, quale era il *Bilderatlas*. Tale convergenza, piuttosto, riposa sull’indistruttibilità dell’*Urmensch*, sul fatto che gli uomini di ogni tempo e di ogni luogo hanno bisogno di creare simboli per “appaesarsi” nell’universo, per fare di esso un cosmo leggibile nel quale collocarsi e orientarsi.

contemporanea, al punto che il lessico dell'uno viene spesso impiegato per spiegare il pensiero dell'altro. Ma questa struttura della temporalità non arriva a Warburg e Benjamin soltanto dalla cultura ebraica. Essa è presente anche in un'altra tradizione, fittamente intrecciata con quella giudaica, al punto che, forse, si possono far risalire entrambe a una stessa antichissima mistica di discendenza mediorientale: mi riferisco a quella del pensiero "genealogico", variamente ispirato allo zoroastrismo di area iranica, che Nietzsche ha recuperato in chiave allegorica e trasmesso nella cultura occidentale. Stabilire *se* Nietzsche sia davvero il portatore di una tradizione "altra" rispetto a quella giudaica e giudaico-cristiana, e se, a un livello più approfondito di analisi, queste due concezioni – quella "genealogica" e quella "messianica" – possano essere ricondotte a un sostrato culturale comune, forse rintracciabile in un'antica mistica di provenienza mediorientale, ci allontanerebbe irrimediabilmente dal percorso della nostra indagine. *Che* tra di esse vi sia una straordinaria continuità "morfologica", invece, è cosa evidente, così come è attestato dallo stesso Warburg che l'opera di Nietzsche costituisca il principale riferimento filosofico (al pari di quella di Burkhardt per quanto riguarda la storiografia) della sua *Kulturwissenschaft*¹⁴⁵.

Fatta questa precisazione, possiamo osservare come anche al cuore nel pensiero di Nietzsche si ritrovi esattamente la stessa struttura cairologica della temporalità, che trova la sua formulazione nel "il pensiero dei pensieri": la gnosi dell'*eterno ritorno*. È questa di una visione troppo alta, troppo impalpabile, troppo "assoluta" per poterla esprimere nelle forme volgari della comune prosa filosofica; per questa ragione Nietzsche, che ne fu improvvisamente abbagliato durante la stesura della *Gaia Scienza*, dovette forgiare una parola nuova per poterla comunicare, reimmergendo la lingua della filosofia nelle acque dell'ispirazione poetica e dell'immagine mitologica. Il risultato di questo cimento è il "libro per tutti e per nessuno" dello *Zarathustra*, costruito attorno alla rivelazione di questa verità sconcertante, che si palesa improvvisamente al profeta errante nell'immagine di una porta carraia, sospesa nell'infinito, su cui sta scritta la parola 'attimo':

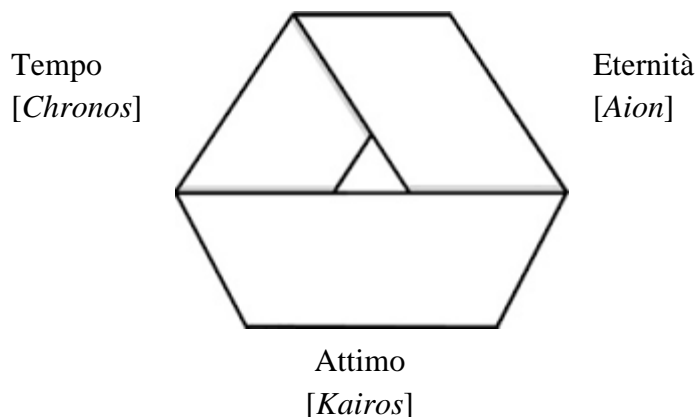
"Guarda questa porta carraia! Nano! continuai: essa ha due volti. Due sentieri convengono qui: nessuno li ha mai percorsi fino alla fine. Questa lunga via fino alla porta e all'indietro: dura un'eternità. E quella lunga via fuori della porta e avanti è un'altra eternità. Si contraddicono a vicenda, questi sentieri; sbattono la testa l'un contro l'altro: e qui, a questa porta carraia, essi convengono. In alto sta scritto il nome della porta: "attimo". Ma, chi ne percorresse uno dei due sempre più avanti e sempre più lontano: credi tu, nano, che questi sentieri si contraddicano in eterno?". "Tutte le cose diritte mentono, borbottò sprezzante il nano. Ogni verità è ricurva, il tempo stesso è un circolo"¹⁴⁶.

Fin dalle prime battute di questo lavoro, abbiamo preso familiarità con questa visione, la stessa con cui ha inizio, in Parmenide, la tradizione di pensiero della metafisica occidentale. In questo celeberrimo passo nietzschiano l'eco parmenidea è davvero evidente, avendo luogo esattamente nella stessa scena in cui il *koûros*, iniziando alla filosofia, riceve la dottrina del corretto "vedere", la *theoría* ontologica, dalla dea della giustizia. Anche la casa di Dike, ricorderemo, ha una porta carraia, dove il giovane Parmenide introduce il suo veicolo, trainato

¹⁴⁵ Cfr. A. Warburg, "Burkhardt e Nietzsche" Opere II (1917-1929), a cura di Maurizio Ghelardi, Torino, Aragno, 2008, p. 895.

¹⁴⁶ F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, Milano, Adelphi, 1976, pp. 191-2.

dalle cavalle del suo *thymós* e guidato dalle figlie del Sole; una porta imponente, dai pesanti battenti, anch'essa situata al punto di incontro di due sentieri “contraddittori”, “che sbattono la testa l'uno contro l'altro”: quelli “del giorno e della notte”, i quali, dalla prospettiva senza tempo della Dea, non sono altro che le due spire in cui si avvolge *Aion* l'eternità, l'una risvolto dell'altra, come le due facce di un nastro di Möbius, che trapassano l'una nell'altra senza soluzione di continuità:



L'unica cosa che non leggiamo, nel *Poema* parmenideo, o forse non riusciamo più a leggere, perché cancellata, perduta, dimenticata, e che Nietzsche ci ricorda, è l'intestazione che sormonta la porta carraia dell'eternità: “Attimo”, e cioè *Kairos*, “momento giusto”, “occasione”, quello che i mistici ebraici consideravano lo straccio nella tela del possibile da cui potrebbe palesarsi da un istante all'altro il volto di luce del messia. L'attimo della porta di Nietzsche, il punto d'incontro delle vie del giorno e nella notte in cui sorge la dimora di Dike, non è semplicemente un affaccio sull'eternità (*Aion*) dalle sponde del tempo storico (*Chronos*), ma, è, esso stesso, l'immagine dialettica dell'eternità, il suo *paradigma*, l'unica forma in cui essa può essere concepita. E ciò in virtù della struttura curvilinea, cairologica, del tempo profondo, tale per cui ogni singolo istante tornerà, ancora e ancora, per l'eternità intera, e ogni dettaglio, ogni frammento infinitesimo della realtà, può essere il luogo dove il “buon dio”, o piuttosto, la “buona dea” della Giustizia, ha fissato la sua dimora.

In conclusione, allora, la *protostoria* con cui la metafisica della cultura non può fare a meno di confrontarsi, non è propriamente la “preistoria”, il passato remoto da cui viene la nostra civiltà, sulla linea del tempo storico, per quanto, in essa, trovi molti punti di contatto. Piuttosto, la *protostoria*, è *sia* il trapassato remoto *che* il futuro anteriore della nostra cultura, il suo arcaismo e il suo avvenirismo, un “indecidibile” di tempo ed eternità, in cui l'infinitesimo e l'assoluto, l'episodio irrilevante e la storia universale, entrano in una soglia di indistinzione, essendo l'uno rivelazione dell'altro, l'uno paradigma dell'altro, al pari delle monadi leibniziane, ognuna delle quali è uno “specchio vivente perpetuo dell'universo”¹⁴⁷. L' “attimo eterno” che si rivela a Nietzsche in tutta la sua sconcertante abissalità, allora, non è nient'altro che questo momento insignificante in cui siamo qui, ora, tu ed io, eppure, *simultaneamente*, è

¹⁴⁷ G.W. Leibniz, *Monadologia*, Milano, Bompiani, 2008, § 56.

anche l'eternità tutta intera, che ritorna all'infinito, e si ricapitola, si addensa, s'incista nell'adesso, come un albero millenario si ricapitola nel seme da cui è germogliato.

4.2) Nascita dell' "iconologia critica" di Mitchell

Nel capitolo precedente abbiamo visto come la ricerca di Warburg si svolgesse secondo due direttrici fondamentali, fittamente intessute l'una nell'altra: il rapporto, all'interno della cultura, tra immagini e discorsività, e correlativamente, la circolazione dei simboli della cultura su supporti materiali differenti attraverso lo spazio, quelli che Warburg chiamava gli assi "nord-sud" e "oriente-occidente" dello scambio tra civiltà. Come è ovvio, però, tale circolazione non avviene soltanto su scala spaziale, ma anche temporale, e le immagini, i simboli, le idee, le credenze, non attraversano solo i confini geografici delle culture, ma anche quelli storici, inabissandosi e riemergendo attraverso i millenni, *persistendo, insistendo* nella superficie della cultura, non andando distrutti completamente, ma sopravvivendo, seppure in forme cangianti, mutando di senso, riformulandosi, risemantizzandosi costantemente. È questa concezione curvilinea della temporalità, che abbiamo definito "cairologica", il "terzo elemento" dello "spazio del pensiero" dell'iconologia warburghiana, il più riposto, il più arduo da comprendere, il più metafisico, che Warburg non ha mai tematizzato direttamente, e che, pure, è il più importante, da cui derivano tutti i concetti fondamentali della sua *theoría* della cultura, a partire da quello di *Nachleben*, ormai entrato nel gergo corrente delle scienze della cultura. Un elemento, quello della temporalità cairologica, le cui radici sprofondano nel passato immemorabile della sua discendenza ebraica e nella sua formazione filosofica nietzschiana.

La medesima impostazione – a distanza di quasi un secolo, e in assenza di una filiazione diretta – la ritroviamo oggi nell' "iconologia critica" di Mitchell, come la definisce lui, che condivide esattamente le stesse direttrici di ricerca e lo stesso orizzonte della temporalità. Per Mitchell, infatti, sono due i problemi attorno a cui ruota l'iconologia: 1) quello *icono-logico*, nel senso letterale del termine: "the study of the general field of images and their relation to discourse"¹⁴⁸ e 2) quello che è diventato quasi il motto della *visual culture* contemporanea: "the study of images across the media"¹⁴⁹. Nelle pagine che seguono vedremo più nel dettaglio come questo secondo asse di ricerca discenda direttamente dal primo, al punto che si potrebbe definire la "mediologia"¹⁵⁰ è un esito inevitabile dell' "iconologia", implicito nello "svolta" critica verso la struttura dei regimi "discorsivi" e "scopici" della cultura, i quali ci precedono già da sempre, fin da prima del nostro primo respiro. Questa osservazione, a sua volta, ne porta con sé necessariamente un'altra, che incontra il "terzo elemento" della Kulturwissenschaft warburghiana, aprendo la ricerca al tempo della protostoria: 3) i regimi del "visibile" e del "dicibile" di cui si compone la cultura non sono emersi con la modernità, né sono da considerarsi specifici delle "civiltà" che hanno sviluppato la scrittura e tecnologie artificiali di riproduzione delle immagini, ma sono un "a

¹⁴⁸ W.J.T. Mitchell, *Picture Theory*, Chicago, Chicago University Press, 1994, p. 36.

¹⁴⁹ Una formulazione così ricorrente nel discorso di Mitchell, da comparire anche nella sua pagina web personale, all'indirizzo <http://english.uchicago.edu/faculty/mitchell>.

¹⁵⁰ Termine che prendo liberamente in prestito da Régis Debray, che lo ha introdotto nel suo saggio *Le pouvoir intellectuel en France*, Paris, Gallimard, 1979

priori” che caratterizza ogni cultura, in ogni tempo e in ogni luogo, e costituisce l’orizzonte di senso (storicamente e geograficamente mutevole) in cui si svolge la comunicazione tra gli esseri umani.

Come ho accennato, però, per quanto la “scienza senza nome” warburghiana e l’ “iconologia critica di Mitchell” condividano lo stesso orizzonte di ricerca, tra di esse non vi è una “filiazione diretta”, e cioè, non è possibile ricostruire genealogicamente una “tradizione” in senso proprio, una catena di passaggi di testimone tra maestro e allievo che ha portato dall’una all’altra. Mitchell, infatti, non è né uno storico dell’arte di formazione, né uno dei filosofi europei che hanno studiato dal punto di vista teorico il pensiero di Warburg¹⁵¹, ma un comparatista statunitense, di formazione letteraria e filosofico-analitica (discepolo di Rorty, Cavell e Goodman), che si è avvicinato allo studio delle immagini e alla cosiddetta “cultura visuale” per una via molto diversa rispetto a quella warburghiana della storia della “sopravvivenza dell’antico” nell’arte rinascimentale, e segnatamente, attraverso una lunga ricerca sull’ “arte composita” del poeta-pittore William Blake, mistico e visionario: fu questo, infatti, l’argomento della sua dissertazione di dottorato, poi confluita nella sua prima monografia, *Blake's Composite Art: A Study of the Illuminated Poetry*¹⁵². Un destino segnato fin dall’esordio della sua carriera, insomma, quello di diventare “icono-logo”, iniziata con una ricerca sull’opera icono-logica di Blake, luogo paradigmatico dell’ibridazione tra letteratura e arti visive, tra testo e immagine, tra “logos” e “visione”, anche nel senso più esoterico di questi termini, e cioè tra “scienza” e “mistica”. Di conseguenza, l’incontro con la disciplina storico artistica – con i suoi concetti, il suo dibattito e i suoi maestri –, è avvenuto per Mitchell solo in seconda battuta, a partire da una ricerca letteraria su un autore la cui stessa opera attraversava le frontiere delle arti, e costringeva inevitabilmente, per essere valutata nella sua interezza, a un approccio “transdisciplinare”. Tale incontro, dunque, mediato dalla poesia e dalla mistica di Blake, fu fin dal principio un incontro trasversale, indipendente dai particolarismi disciplinari, nel punto di convergenza di orizzonti di ricerca differenti, ma tutti accomunati dal tentativo di sviluppare uno sguardo critico che fosse capace di cogliere i fenomeni culturali nella loro complessità, senza separare le immagini dai discorsi ed entrambi dai supporti mediali su cui circolano.

A quel tempo (siamo negli anni ‘70), gli autori disponibili in lingua inglese che, sul fronte della storia dell’arte, si avvicinavano maggiormente a tale concezione, rispondevano ai

¹⁵¹ Oltre ai già menzionati Didi Huberman e Agamben, segnalo almeno i lavori, in Italia, di autori come Andrea Pinotti, che ha scritto un testo fondamentale su Warburg e la tradizione “morfologica” goethiana, (*Memorie del neutro. Morfologia dell’immagine in Aby Warburg*, Milano, Mimesis, 2001); Maurizio Ghelardi, curatore delle opere complete di Warburg presso l’editore Aragno di Torino, e autore di un’ottima monografia sullo “stile” warburghiano (*Aby Warburg. La lotta per lo stile*, Torino, Aragno, 2012); Davide Stimilli, curatore del vol. 321-322 di *Aut aut, Aby Warburg. La dialettica dell’immagine* (Il Saggiatore, Milano, 2004), di *Per monstra ad sphaeram* (Milano, Abscondita, 2009) e de *La guarigione infinita*, la corrispondenza Warburg-Binswanger durante gli anni della malattia (Vicenza, Neri Pozza, 2008); e Marco Bertozzi, ferrarese, profondo conoscitore del ciclo pittorico di Schifanoja, che ha pubblicato numerosi articoli su Warburg e un’interessante raccolta di saggi di ispirazione “warburghiana”: *Il detective melanconico e altri saggi filosofici*, Milano, Feltrinelli, 2008. Una menzione speciale, sul versante filologico, storico-artistico e teatrale, deve essere fatta per il gruppo di *Engramma*, coordinato da Monica Centanni, che da anni pubblica online la più accurata rivista di studi warburghiani, un punto di riferimento imprescindibile.

¹⁵² W.J.T. Mitchell, *Blake's Composite Art: A Study of the Illuminated Poetry*, Princeton, Princeton UP, 1978.

nomi di Meyer Shapiro, Ernst Gombrich, ed Erwin Panofsky. Per quanto riguarda Warburg, invece, nonostante già dal '33 l'istituto da lui fondato fosse stato trasferito a Londra, ad opera di Fritz Saxl, il suo nome era pressoché assente dal dibattito anglosassone, o aleggiava tutt'al più come presenza fantasmatica dietro a quello dei suoi celebri successori Gombrich, e Panofsky, e la prima traduzione inglese di un suo testo dovette attendere fino al 1997 per vedere la luce¹⁵³. Mitchell stesso, per quanto nei suoi testi si sia sporadicamente servito di alcuni concetti di ascendenza warburghiana (come quello di *Pathosformeln*, che compare in *Cloning Terror*¹⁵⁴), ha dichiarato in più di un'occasione che, tra gli storici dell'arte, i punti di riferimento teorici per l'elaborazione della sua critica culturale delle immagini, vanno ricercati per lo più nell'opera degli autori citati, e in particolare in quella di Panofsky, a cui, come scrive in *Picture Theory*, la moderna *visual culture* non potrà che fare costantemente ritorno:

Panofsky's magisterial range, his ability to move with authority from ancient to modern art, to borrow provocative and telling insights from philosophy, optics, theology, psychology, and philology, make him an inevitable model and starting point for any general account of what is now called "visual culture"¹⁵⁵.

Se volessimo fare un test del DNA per determinare la paternità della *visual culture* contemporanea, dunque, la frase appena citata, scritta nero su bianco nella sua opera inaugurale, il saggio sul *pictorial turn*, non lascerebbe adito a dubbi. D'altra parte, sarebbe altrettanto inutile e, credo, dannoso, tentare di farne una "contro-storia", riabilitando Warburg come il "vero" padre della "svolta visuale", ribadendo che Panofsky non fosse altro che un suo allievo il quale ebbe soltanto la fortuna di trovarsi "nel posto giusto al momento giusto", nell'America del secondo dopoguerra, il quale dovesse tutto ai suoi insegnamenti e che, peraltro, ne avesse anche notevolmente annacquato il potenziale critico, trasformando la favolosa *scienza dell'orientamento in forma di immagini* del suo maestro, per sua natura transdisciplinare, in una sorta di disciplina "di ritorno", una tecnica da eruditi con cui rintracciare meccanicamente le corrispondenze tra opere d'arte e opere letterarie. Se qualcosa ho inteso mostrare nello scorso capitolo, questa è proprio la circolazione inarrestabile delle idee, l'impossibilità, in linea di principio, di stabilire esattamente l'origine di una certa dottrina, teoria, o scienza, origine che slitta continuamente di epoca in epoca, di disciplina, di autore in autore: da questo punto di vista, i grandi autori non sono quelli che "creano" qualcosa, traendolo dal cilindro della genialità, ma semmai, e all'inverso, coloro che, come i "soggetti" di Sartre, riescono a "fare qualcosa di ciò che gli altri hanno fatto di loro"¹⁵⁶, riorganizzando,

¹⁵³ Si tratta, com'è noto, della conferenza tenuta a Kreuzlingen sul viaggio giovanile tra gli indiani Hopi, tradotta da P. Steinberg col titolo, *Images from the Region of the Pueblo Indians of North America*, [Ithaca (NY), Cornell University Press, 1997]. Oltre che costituire un unicum nella produzione warburghiana, se vogliamo, di un'opera quasi apocrifia, dal momento che Warburg non acconsentì mai alla sua pubblicazione. Ciò non toglie che sia, per ovvi motivi, il suo testo di maggiore interesse per il pubblico americano, nonché, ironia della storia, l'unico "bestseller" warburghiano, tradotto in oltre 20 lingue.

¹⁵⁴ W.J.T. Mitchell, *Cloning Terror. La guerra delle immagini dall'11 settembre a oggi*, Firenze-Lucca, La casa Usher, 2012, p. 141.

¹⁵⁵ W.J.T. Mitchell, *Picture Theory*, Chicago, Chicago University Press, 1994, p. 16.

¹⁵⁶ "Non siamo zolle di argilla, e l'importante non è quel che si fa di noi, ma quel che facciamo noi stessi di ciò che hanno fatto di noi", J-P. Sartre, *Saint Genet comédien et martyr*, Paris, Gallimard, 1952, p. 55.

dando una forma a una nebulosa di idee, di stimoli, di ispirazioni che gli arrivano da ogni lato e che, in ultima istanza, *non appartengono loro*. Quello che conta, allora, non è tanto stabilire a chi appartenga, in *origine*, il DNA della “svolta visuale”, ma quali caratteristiche abbia la sua struttura, una struttura che, nella sua forma generale, si può ritrovare in tutti questi autori. In tal senso, proprio perché non sono riconducibili alla stessa “tradizione”, è ancora più notevole la convergenza di orizzonti tra l’iconologia di Mitchell e quella di Warburg¹⁵⁷, nella misura in cui, non dipendendo dalla trasmissione di un insegnamento – sempre esposta a un suo possibile “tradimento” – sembra piuttosto riposare su una caratteristica intrinseca della materia, sulla natura stessa dell’iconologia, come se un’invisibile necessità, un impalpabile filo rosso, conducesse dallo studio del rapporto tra il dominio dell’immagine e quello del discorso a un’indagine a tutto campo sul transito dei simboli della cultura attraverso i *media* e, infine, a una concezione *cairologica* del tempo storico, come una superficie convessa in cui “nulla si crea e nulla si distrugge”, ma tutto “ritorna”, e “si trasforma”, e si offre simultaneamente, nell’attimo presente, “all’uomo sensibile alle impressioni”¹⁵⁸.

* * *

Sebbene non sia attestabile una diretta filiazione storica (lungo una linea di trasmissione maestro-allievo), vi è una significativa corrispondenza tematica e metodologica tra l’odierna “visual culture” di area statunitense, soprattutto nella sua interpretazione di Mitchell e l’approccio “culturalista” di Warburg allo studio delle immagini. Ma su che cosa si basa tale convergenza?

Come abbiamo visto, Warburg fu il primo a estendere l’ambito delle sue indagini al di là dei limiti disciplinari della storia dell’arte, occupandosi di ogni tipo di produzione iconografica, dalle immagini astrologiche e divinatorie, ai prodotti d’artigianato, alle scenografie festive, ai complementi d’arredo, alle immagini di propaganda, agli arazzi, etc. Non solo, l’originalità del suo metodo, a partire dalla sua tesi di dottorato su Botticelli, consisteva anzitutto nell’estendere il campo dell’indagine storico-artistica all’universo della testualità, vale a dire alle opere poetiche, letterarie e scientifiche che definivano, nel loro

¹⁵⁷ Una convergenza di cui lo stesso Mitchell ha cominciato, recentemente, a riconoscere la profondità. Un primo segno di questo rinnovato interesse verso il “padre putativo” della *visual culture*, è rappresentato dal “*Media Atlas*”, un’installazione che ha realizzato lo scorso inverno assieme agli studenti del corso di “Theories of Media”, presso lo Smart Museum di Chicago e a cui ho avuto l’occasione di collaborare in qualità di consulente: si tratta di un grande pannello nero, come quelli dell’Arlante della memoria warburghiana, su cui sono affisse immagini che riproducono ogni genere di *medium*, dai pali totemici alla computer grafica, le quali poi gli studenti hanno collegato con dei fili colorati, “tracciando” la trama delle loro interconnessioni (storiche, tecniche, formali). Nella parete adiacente a esso, invece, sono esposte delle opere d’arte, anch’esse disposte in una costellazione ispirata alle tavole warburghiane, le quali sono state selezionate non per la loro bellezza o il loro valore artistico in sé, ma in base al loro supporto materiale, in qualità di “*exempla*” di *media* differenti (si va da un classico ritratto a olio, a una videoinstallazione, a una sporta per la spesa serigrafata da Andy Warhol, a una piccola maschera di Dioniso in pietra di epoca ellenistica, fino a un’antica scultura eschimese, ricavata in un osso di balena).

Oltre alla realizzazione del *Media Atlas*, nello scorso aprile, Mitchell ha tenuto due conferenze su Warburg a Berlino: “Madness and Montage. Picture Therapy in Warburg’s Mnemosyne Project”, presso lo ZFL e “Madness and Montage: The Picture Atlas as Symptom and Therapy from Aby Warburg to *A Beautiful Mind*”, presso l’ICI.

¹⁵⁸ A. Warburg, *Gli Hopi*, op. cit. p. XX.

complesso, il clima culturale (e cioè filosofico, scientifico, religioso, sociale, politico: in una parola l'universo definito dall'intreccio delle credenze presenti in una certa cultura in un'epoca data, scientifiche, superstiziose, religiose, idolatriche, etiche e assiologiche, mediche etc.) in cui gli artisti realizzavano i loro lavori. È a partire da questa attenzione alla testualità, allora scarsamente presente negli ambienti della storia dell'arte, che Warburg poté allargare ulteriormente il fuoco della sua indagine, prendendo in esame anche un numero considerevole di immagini che, per dirla con James Elkins, "arte non sono" (Elkins, 2003).

Le immagini, riconobbe Warburg, erano capaci di transitare di *medium* in *medium*, dai frontespizi marmorei, ai sarcofaghi antichi, alle monete, alla pittura, alla decorazione di oggetti d'uso quotidiano, come coppe, utensili, cassoni nuziali, etc (Warburg, 1902, 1914, 1902*, 1914). Non solo. Esse potevano passare anche dalle "immagini" della letteratura alle "icone" dell'arte, come Warburg riconobbe ancora giovanissimo riscontrando lo scambio di "immagini" tra l'opera pittorica di Botticelli e quella letteraria del suo contemporaneo e amico Poliziano e del "classico" Ovidio; oppure migrare di epoca in epoca, di area geografica in area geografica (lungo gli assi "nord Europa | sud Europa" – Warburg 1902, 1905 – e "Occidente | Vicino Oriente", Warburg 1912), di dominio in dominio dalla cultura "alta" alla cultura "popolare", dalla mitologia, alla scienza, alla propaganda politica – Warburg, 1920 – all'astrologia: su questa osservazione è basata la sua celeberrima conferenza del 1912 sul ciclo di affreschi del palazzo Schifanoia a Ferrara). Talvolta erano i loro stessi supporti ad essere mobili, "migranti", fungendo così da veicolo dello scambio culturale lungo i suddetti assi geografici e attraverso le epoche: è questo il caso dei vestiti, degli utensili di uso quotidiano, degli oggetti d'arredamento, delle monete, e, in epoca più recente, dei francobolli¹⁵⁹. Ma soprattutto, è il caso degli arazzi, pressoché ignorati dalla storia dell'arte "estetizzante" per via del loro mediocre valore estetico, e che Warburg riconobbe invece come oggetti artistici dall'immenso valore culturale (Warburg 1907, 1913), per due motivi: anzitutto per via della loro mobilità¹⁶⁰, ma soprattutto perché rappresentano forse l'arte più antica di "riproducibilità tecnica" delle immagini, che faceva di essi non delle vere e proprie "opere d'arte" (uniche, autoriali, etc.), ma complessi prodotti d'artigianato, riproducibili all'infinito sulla base di uno stesso "cartone", al punto che Warburg, con profonda intuizione, li definì "quasi gli avi dell'arte della stampa" (Warburg 1907, p. 203).

Un simile approccio critico si basava su una "teoria delle immagini" rivoluzionaria, che Warburg praticò per tutta la vita senza mai formalizzare in scritti di argomento esplicitamente metodologico. In estrema sintesi, si può dire che essa si basava su una vera e propria teoria dei *media*, nella misura in cui separava le immagini non solo dal loro supporto mediale, ma perfino dal fatto stesso che fossero immagini "visuali" in senso stretto, icone, grafismi. Se così non fosse non avrebbero potuto "migrare" attraverso le epoche, le culture, e le forme di rappresentazione, inabissandosi e riemergendo, fino alla più immediata contemporaneità, negli stereotipi della cultura, nella propaganda, nelle pubblicità, e perfino nella pagina dei *faits divers* del "giornale di oggi". Le immagini potevano migrare perché erano qualcos'altro rispetto al loro supporto, qualcosa che si iscriveva in esso, che lo

¹⁵⁹ Immagini di questi oggetti si ritrovano ovunque nel *Bilderatlas*.

¹⁶⁰ Gli arazzi borgognoni, ad esempio, nel Rinascimento si trovavano spesso nelle residenze nobiliari italiane, come gli "arazzi di Alessandro" nella villa del principe Doria a Roma (Warburg 1910) o quelli trecenteschi, conservati al musée des arts décoratifs di Parigi – Warburg 1907).

segnava, lo “impregnava”, se così si può dire, ma non coincideva con esso, pur essendo paradossalmente, inseparabile da esso. Ma se non sono i *media*, che cosa sono, dunque, per Warburg, le immagini? Come è noto, fin dalla sua tesi dottorale, lui parlava di esse in termini di *Pathosformeln*, formule stilizzate, configurazioni formali ricorrenti con cui gli uomini hanno formalizzato graficamente la rappresentazione di passioni, sentimenti, stati d’animo, ma anche di concetti filosofici, valori etici, dottrine religiose, paure, credenze superstiziose. In breve, le immagini-Pathosformeln sono “stati di cose”, configurazioni, stilemi e, al limite, concetti. Per questo, come concetti, gli stilemi ad esempio della paura, o dello struggimento amoroso, o della vitalità, possono transitare dalla poesia di Ovidio alle opere dell’arte rinascimentale. All’immagine-supporto, invece, che porta la “segnatura” della Pathosformel, Warburg dette il nome di *engramma*, dal greco *grámma*, che significa appunto “segno inciso”, “segno incavato”, “iscrizione”, “marchio”.

Una concezione dell’immagine, questa, dalle vaste implicazioni teoriche. Svolgendo fino in fondo l’intuizione di Warburg, infatti, si è condotti a riconoscere come l’ontologia stessa dell’immagine coincida con la sua semiologia, facendo di essa qualcosa che, contemporaneamente, “corrisponde a se stessa” ed è “altro da sé”. L’immagine-Pathosformel, nel momento in cui incontra il nostro sguardo e la riconosciamo come tale, e cioè come immagine, non è propriamente l’ente su cui è iscritta, ma non è nemmeno un puro nulla, o un’idea astratta, dal momento che è inseparabile dal suo supporto; piuttosto essa è una “funzione”, e cioè una certo modo d’essere che è stato iscritto nella cosa tale per cui essa “funziona” come immagine, evocando qualcos’altro da sé. Come tale, però, la funzione segnica dell’immagine non è vincolata a un certo tipo di supporto, nemmeno, lo ripetiamo, al fatto stesso di essere necessariamente immagini “visuali”, fatti di segni grafici che significano per somiglianza: esse possono “annidarsi” anche in altri ordini semiotici, inquietandoli, inscrivendosi in essi, come le metafore e gli stilemi del linguaggio poetico, scritto o parlato: gli stilemi delle metamorfosi di Ovidio, ad esempio¹⁶¹, sono transitati ai quattro angoli della storia, della geografia, della letteratura, della poesia, dell’arte pittorica, scultorea, fino agli oggetti d’artigianato e alle espressioni del linguaggio quotidiano. Non a caso, come ha osservato Salvatore Settis, Warburg chiamò queste formule stilistiche “superlativi della gestualità [...] con terminologia desunta dalla *grammatica*” (Settis 2012), come desunto dalla grammatica era il termine *engramma* con cui definiva l’ “immagine incarnata”.

Nella prossima sezione vedremo come le principali direttrici della “scienza senza nome” di Warburg (il rapporto tra immagini e testi, la circolazione delle immagini attraverso i *media*, la concezione cairologica del tempo) si ritrovano nell’iconologia critica di Mitchell e come esse siano fondate su un’analoga concezione dell’immagine, che la interpreta in termini semiologico-funzionali e non ontologico-sostanziali. Tanto per Warburg quanto per Mitchell, infatti, le immagini non sono cose, ma interpretazioni delle cose, vale a dire, forme della nostra relazione con le cose, e forme di mediazione della nostra comunicazione tra di noi.

¹⁶¹ Nella cui mostra a tema, tenuta nella Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg il Bilderatlas trovò una prima prefigurazione. Cfr. K. Forster, K. Mazzucco, *Introduzione ad Aby Warburg e all’Atlante della Memoria*, a cura di M. Centanni, Bruno Mondadori, Milano 2002

Sezione V

“Iconologia del vuoto”

Il primo problema dell'iconologia: la questione dell' image-text

5.1) La questione dell' image-text nell'iconologia critica di Mitchell

In Warburg la riflessione iconologica ruota attorno a due problemi, l'uno conseguenza dell'altro: il rapporto tra immagini e testi all'interno della cultura, e la circolazione dei simboli della cultura attraverso i media. A loro volta, e per il fatto stesso di essere stati formulati, entrambi questi problemi portano necessariamente a pensare il tempo storico come un complesso di corrispondenze, ricorrenze, analogie, somiglianze, ritorni e inabissamenti, simultaneamente presenti sulla superficie dell'attualità, in cui forme arcaiche e proiezioni avveniristiche trapassano costantemente le une nelle altre. È questa una caratteristica per così dire “strutturale” dell'iconologia, intrinseca alla materia stessa, implicita nella “svolta culturale” verso le forme materiali della comunicazione umana, i *texts* e le *pictures* in cui l'orizzonte del “visibile” e il “dicibile” prendono forma concreta, storica.

Fin dai tempi di *Iconology*, Mitchell ha cercato di portare alla luce la struttura iconologica di quello che Wittgenstein e Heidegger, nelle loro grandiose opere prime, chiamavano “mondo”. Una volta compiuta la “svolta culturale” verso le forme materiali in cui gli uomini, *originariamente*, si rappresentano i fatti (Wittgenstein) e i fenomeni (Heidegger), il *mondo* – vale a dire “la totalità dei fatti” – si offre al pensiero non più come una realtà esterna universalmente data, né come un a priori conoscitivo, stabilito una volta per tutte, ma piuttosto come la totalità delle “rappresentazioni dei fatti”, e cioè, nella pratica, come la totalità dei testi, dei discorsi, delle immagini e delle raffigurazioni con cui gli uomini, nel loro commercio quotidiano col loro ambiente di vita, “si fanno un senso” del mondo. Tale processo, però, come abbiamo visto adombrarsi già in Parmenide e poi chiarirsi attraverso la disputa tra Platone Aristotele e la sofistica, non consiste in una semplice rappresentazione di una realtà esterna, che i simboli della cultura riproducono più o meno fedelmente, ma, per fare nostra la bella espressione della Cassin, in un’ “istigazione” della realtà, in una produzione, all'interno dei processi stessi di *image-making* iconico e *storytelling* linguistico, della mondità del mondo in cui viviamo. Di conseguenza, l'iconologia, la scienza che si occupa questione dell’ “image-text”¹⁶², del rapporto tra la dimensione della rappresentazione iconica e quella del discorso all'interno della nostra cultura, è anche, in una certa misura, una scienza “ontologica” – o sarebbe più corretto dire, con un neologismo, “semiontologica” (semiotico-ontologica), o semplicemente “semiologica” – dal momento che studia i processi di rappresentazione simbolica che presiedono, *performativamente*, alla costituzione simbolica del mondo umano, la semiogenesi dell'ontologia e l'ontogenesi della semiotica. Per questo, come nota Mitchell, “l'idea di trattare 'parola e immagine' [in *Iconology*] come un problema

¹⁶² Mi servo qui dei termini inglesi perché hanno una specificità teorica che, in traduzione, rischierebbe di andare perduta, o di dare adito a fraintendimenti.

teoretico autonomo, che richiede non solo un'analisi formale e semiotica, ma anche una contestualizzazione storica e ideologica, è stata molto feconda in diversi ambiti”¹⁶³.

Ma che tipo di rapporto c'è tra *image* e *text*? Determinare la struttura di tale relazione non è un semplice esercizio intellettuale, ma ha delle implicazioni teoriche di portata generale per comprendere la struttura del “mondo”, ossia l'orizzonte di *senso*, la “forma di vita” culturale, in cui si svolge la comunicazione umana: è questo il compito “metafisico” dell'iconologia, il suo *proprium* teorico. Per questo, preliminarmente, deve essere in grado di distinguersi dagli altri saperi che si occupano di immagini e di testi:

1) Anzitutto dalla critica letteraria e dalla storia dell'arte “estetizzante”, come la chiamava Warburg, che tendono a trattare testi e immagini come due orizzonti incommensurabili e disciplinarmente conchiusi, tra i quali non sussiste alcuna relazione, se non delle vaghe corrispondenze che non vale la pena di osservare nella loro specificità.

2) D'altra parte, però, l'iconologia deve anche riuscire a rimarcare la propria specificità rispetto alla *semiotica*, sebbene essa sia la scienza che, per certi aspetti, più si avvicina all'approccio icono-logico, avendo sviluppato degli strumenti teorici che permettono di esplorare in *quanto tale* la relazione tra l'orizzonte iconico e quello linguistico della rappresentazione. Come osserva Mitchell, infatti, il rischio della semiotica è sempre quello di trattare “every graphic image as a text, a coded, intentional, and conventional sign”, e, così facendo “it threatens to blur the uniqueness of graphic images, and make them part of the seamless web of interpretable objects”¹⁶⁴. A onor del vero, è questa un'interpretazione un po' semplicistica della semiotica, la quale, specie negli ultimi anni, si è abbondantemente scrollata di dosso l'euforia universalistica degli anni '60 e '70, quando sembrava che avesse scoperto la struttura segreta del cosmo, facendo di ogni fenomeno culturale un testo, riconducibile alle leggi della linguistica¹⁶⁵. Sta di fatto che, nel 1987, quando queste parole furono scritte, all'atto di fondazione dell' “iconologia critica”, era necessaria una presa di posizione netta rispetto alle tendenze “riduzionistiche” (e cioè “testualistiche”) ancora forti nella semiotica.

3) Infine, l'iconologia si discosta anche da un'altra parente molto stretta, l'*estetica*, anch'essa avveduta del tessuto di relazioni tra immagini e testi, ma che si occupa, per definizione, soltanto di quei testi e immagini prodotti con un'intenzione, appunto, “estetica”, nel senso proprio che questo termine ha assunto nella tradizione della nostra cultura, e cioè “artistico”¹⁶⁶.

Rispetto a questi tre orizzonti, disciplinarmente intesi, l'iconologia definisce un percorso autonomo: diversamente dalla letteratura e dalla storia dell'arte, non considera testi e immagini separatamente, ma nella loro relazione, nel loro interscambio continuo e nella loro circolazione sugli stessi media (libri, giornali, fumetti, tv, media digitali: tutti i media sono

¹⁶³ W.J.T. Mitchell, *Pictorial turn*, Palermo, :due punti, 2010, p. 17.

¹⁶⁴ W.J.T. Mitchell, *Iconology, Image, Text, Ideology*, Chicago, University of Chicago Press, 1987, p. 156.

¹⁶⁵ In Italia molto è stato fatto in questa direzione da autori quali Paolo Fabbri, Isabella Pezzini e Omar Calabrese. Non a caso, è stato proprio quest'ultimo a volere la prima traduzione italiana di una monografia di Mitchell, accogliendo *Cloning Terror* nella collana da lui diretta.

¹⁶⁶ Anche a questo riguardo si possono fare molte obiezioni, ricordando che l'estetica è lo studio dell'*aisthesis*, della percezione sensibile, oppure, che è lo studio, kantianamente inteso, della facoltà di giudizio, in ogni sua forma. Non a caso, infatti, molti nomi illustri della “visual culture” contemporanea vengono proprio dall'estetica. Sta di fatto che l'estetica, intesa in senso disciplinare, è legata per sua stessa definizione al dominio artistico.

“icono-testuali”, supportano tanto immagini quanto testi); d’altra parte, però, al pari di queste due discipline, cerca di mantenere la specificità di queste due forme della rappresentazione (e, correlativamente, come abbiamo detto, di *produzione*) culturale del mondo, senza cedere alla tentazione di uniformarli ad un medesimo orizzonte semiotico-testuale; in terzo luogo, la sua critica si situa, per così dire, “al di qua” dell’estetica, ricercando una dimensione dell’immagine che Mitchell, in *Picture Theory*, definisce “vernacolare”, sul modello “secondo-wittgensteiniano” del linguaggio ordinario, come forma di rappresentazione “informale”, “pre-estetica”, “quotidiana”: “the ‘ordinary language’ view of pictures and images, a treatment of representation as a vernacular phenomenon (Mitchell 1994, p. 36).

È questo uno dei cardini attorno a cui ruota l’intera ricerca iconologica, e che abbiamo già trovato in Warburg, come elemento assolutamente peculiare della sua *Kulturwissenschaft*, rendendola così diversa dalla “storia dell’arte estetizzante” che predominava nell’ambiente accademico del suo tempo: l’attenzione critica non soltanto ai capolavori dell’arte e della letteratura, ma anche, e per certi aspetti, *soprattutto*, a qualsiasi tipo di immagine e testo, dalle pubblicità, agli articoli di giornale, ai “libri dei conti” dei mercanti fiorentini, alle scenografie per le festività, alle decorazioni dei cassoni nuziali, o delle stoviglie e del vasellame, ai giochi¹⁶⁷, alle figure astrologiche dei tarocchi, etc. Un’attenzione, quella per i dettagli apparentemente irrilevanti, per le pieghe più riposte del simbolismo iconico e testuale della cultura, oltre che per le sue espressioni più spontanee, più dozzinali, meno raffinate, meno estetizzate, che Mitchell, già a partire da *Iconology*, ha elevato a vero e proprio programma di ricerca: “What distinguishes the iconologist from the art historian, the aesthetician, and literary critic, however, is the willingness to contemplate the ‘impure’ image in all its forms – from the figures, analogies, and models that disrupt the purity of philosophical discourse, to the ‘ordinary language’ of images that Gombrich finds in mass culture, to the ritual objects the anthropologist might find in ‘pre-aesthetic’ cultures.” (Mitchell, 1987, p. 158).

Fatte queste distinzioni, allora possiamo dare, con Mitchell, una definizione positiva di questa di questo contesto del “vedere vernacolare” dell’iconologia critica, al di qua dell’estetica e al di là della testualità semiotica: “the study of the general field of images and their relation to discourse” (Mitchell 1994, p. 36). Le distinzioni sono servite a sgomberare il campo per una definizione dell’oggetto proprio della *theoría* iconologia: quell’ “interazione complessa tra visualità, apparato, istituzioni, discorso, corpi e figuratività”¹⁶⁸, che possiamo designare con la formula unitaria “image/text”. In *Picture Theory*, nel cercare la notazione più adatta alla definizione di tale struttura relazionale alla base dell’iconologia, Mitchell dichiara:

“I will employ the typographic convention of the slash to designate “image/text” as a problematic gap, cleavage, or rupture in representation. The term “imagetext” designate composite, synthetic works (or concepts) that combine image and text. “image-text”, with a hyphen, designates *relations* of the visual and verbal”. (Mitchell 1994, p. 89n).

Sono tre, dunque, almeno in linea di massima, le possibili forme della relazione tra immagine e testo: la *rottura*, il conflitto, simboleggiato dalla barra diagonale “ / ”, la *sintesi*, espressa

¹⁶⁷ La tav. 23 dell’*Atlante*, ad esempio, è dedicata a delle raffigurazioni rinascimentali del gioco dei “dadi”, simbolo, di mallarmiana memoria, della fortuna cieca.

¹⁶⁸ W.J.T. Mitchell, *Pictorial turn*, op. cit., p. 23.

dalla formula inclusiva “imagetext” e, infine, la *relazione* tra visuale e verbale, la loro coesistenza, la loro complicazione in ogni forma della rappresentazione, espressa dal trattino “–”.

A quasi vent’anni di distanza, in un breve saggio del 2012 scritto come introduzione a un’opera collettanea sul “futuro dell’immagine” al crocevia tra letteratura e cultura visuale, Mitchell è tornato sulla questione, lasciando da parte i rapporti “pacifici” di *relazione* e *sintesi* tra immagini e testi, per “riaprire la ferita”, indagando le ragioni profonde per cui l’ordine del visibile e quello del verbale, pur intrecciandosi continuamente nella nostra comunicazione, rimangono irriducibili l’uno all’altro, resistendo a ogni tentativo di assimilazione semiotico-testuale, e lo ha fatto esplorando il conflitto, la rottura, lo scarto, il “traumatic gap of the unrepresentable space between words and images, what [in *Picture Theory*] I tried to designate with the ‘/’ or slash”¹⁶⁹. È proprio in questo strappo nella tela delle rappresentazioni della cultura, nel vuoto iconico e nel silenzio della parola, che risiede il ‘da pensare’ dell’icono-logia, quello spazio interstiziale, quella terra di nessuno che Warburg chiamava “intervallo” [*Zwischenraum*] e a cui, verso la fine della sua vita, riuscì a dare, paradossalmente, “rappresentazione”, nel panno nero che rivestiva i pannelli di Mnemosyne, sulla cui superficie le immagini della memoria culturale tornavano a galla come fantasmi, come sogni nella notte¹⁷⁰.

Mitchell riapre la ferita, dunque, e lo fa proprio a partire dal punto in cui l’aveva lasciata, nel ’94, come questione “stilistica”, di notazione grafica, su come rappresentare sulla superficie della pagina la rottura, il dislivello, l’intervallo nella rappresentazione del mondo tra immagini e testi. Una questione apparente marginale per il lettore distratto, ma assolutamente cruciale per uno scrittore, essendo la pagina lo strumento mediante il quale si esprime, il campo di battaglia in cui scende ogni giorno, in cui afferma i suoi valori, traccia i suoi confini, dispone ed espone il proprio pensiero. Il risultato di questo rinnovato sforzo teorico-stilistico è davvero sorprendente, e ha tutta la finezza e l’ambigua profondità di un calligramma, trovando rappresentazione nella formula “image X text”, con la quale Mitchell sostituisce la convenzione tipografica della barra diagonale “/” di cui si era servito in *Picture Theory*. La “X” tra immagine e testo, dunque, non costituisce un semplice aggiornamento grafico, ma un approfondimento ricco di implicazioni teoriche, di cui Mitchell, in apertura, ne enumera sei:

- 1) X as the “unknown” or “variable” in algebra, or the “X factor” in vernacular usage; the signature of the illiterate; 2) X as the sign of multiplication, or (even more evocatively) as the “times sign”; also as a slightly tilted or torqued modification of the simplest operation in mathematics, the “plus” sign (+); 3) X as the sign of chiasmus in rhetoric, the trope of changing places and dialectical reversal, as in “the language of images” providing “images of language”; another way to see this is to grasp the ways in which image and text alternately evoke differentials and similarities, a paradox we could inscribe by fusing the relation of image versus text with image as text, a double cross that could be notated with an invented symbol, “VS” overlapped with “AS”

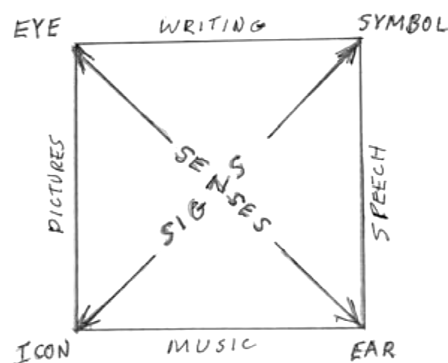
¹⁶⁹ W.J.T. Mitchell, “Image X Text”, in *The future of the image. Collected Essays on Literary and Visual Conjectures*, Edited by Ofra Amihay and Lauren Walsh, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2012, p. 2.

¹⁷⁰ Una caratteristica, questa, che non è sfuggita ai commentatori più accorti dell’*Atlante*, tra cui, in particolare, G. Didi-Huberman (cfr. *L’image survivante*, op. cit., e *Atlas ou le gai savoir inquiet. L’Œil de l’histoire*, 3, Paris, Minuit, 2011).

to produce a double X in the intersection of A and V; 4) X as an image of crossing, intersection, and encounter, like the iconic sign at a railroad crossing; 5) X as a combination of the two kinds of slashes (/ and \), suggesting opposite directionalities in the portals to the unknown, different ways into the gap or rupture between signs and senses, indicating the difference between an approach to words and images from the side of the unspeakable or the unimaginable, the invisible or the inaudible; 6) X as the phoneme of eXcess, of the eXtra, the unpredictable *surplus* that will undoubtedly be generated by re-opening the variety of relationships subtended by this peculiar locution, the imagetext. This is the sign of everything that has been left out of my construal of the X.¹⁷¹

All'interno del calligramma "image X text", dunque, la "X" rappresenta graficamente, sulla superficie visibile del testo, lo scarto, l'asimmetria, l'abisso, lo spazio liscio, illavorabile, la soglia di indeterminazione, per dirla con Agamben, che intercorre tra la dimensione del visibile e quella del verbale. In questo senso può essere letta, a sua volta, come un "ideogramma", e cioè, sia come un segno convenzionale, un simbolo da comprendere concettualmente, che come un'icona, da osservare visivamente, la quale, per dirla con Peirce, significa "per somiglianza". Ma perché dedicarsi con tanto zelo al compito infinito, inadempibile per sua stessa natura, di descrivere il "vuoto" della rappresentazione, lo scarto incolmabile tra visibile e verbale? Anzitutto perché essi portano già nella loro stessa concettualizzazione uno scarto, uno slittamento di piani intrinseco alla nostra rappresentazione del mondo a cui, generalmente, non facciamo caso: la dissimmetria tra un ordine semiotico (il "verbale") e un canale sensorio (il "visibile"), che genera quella che Mitchell definisce una "productive confusion of signs and senses, ways of producing meaning and ways of inhabiting perceptual experience" (Mitchell 2012, p. 3). Come rappresenta lo stesso ideogramma della "X", Il *clash* tra image e text, la differenza tra il visuale e il verbale, è infatti due differenze: una fondata nei sensi (vedere Vs ascoltare) e l'altra nella natura dei segni e del significato (i simboli testuali, che significano per convenzione Vs i segni iconici, che significano per similitudine e rassomiglianza formale). È a questo punto, allora, che l'*ideogramma* "X" del *calligramma* "image X text", da semplice segno grafico, dettaglio apparentemente irrilevante, capriccio "da scrittori", può espandersi in maniera "frattale", prendere spazio nella pagina, fino a diventare un *diagramma*, mostrando l'universo di relazioni che si celano al suo interno, rivelandosi il crocevia, il punto di intersezione e di reciproco attraversamento, tra "signs and senses, semiotics and aesthetics" (*ibidem*):

¹⁷¹ *Ibidem.*



In apertura dell'articolo, introducendo l'argomento della sua riflessione, Mitchell scrive che tra image e text, oltre alle relazioni espresse dal trattino “ – ” e alla sintesi “imagetext” vi è anche “a third thing” (Mitchell 2012, p. 1), il “tragic gap of the unrepresentable”, che intercorre tra i due ordini della rappresentazione e li attraversa in profondità, lo strappo dell' “indicibile” e dell' “inimmaginabile”, come lo chiama in *Cloning Terror* a proposito della guerra simbolica del terrore¹⁷², la quale attacca il sistema nervoso del nemico, trascinandolo nella notte dell'irrepresentabile, esponendolo allo spettro di un orrore che potrebbe manifestarsi ovunque, da un momento all'altro. Normalmente, infatti, le due “nazioni” – come le chiamava Lessing – del testo e dell'immagine, sono in pace tra di loro, e intrattengono un commercio regolamentato e proficuo, o nella forma della complementarietà (l'imagetext) o in quella della supplementarietà (image-text), grazie a cui concorrono in egual misura a “fabbricare” quel tessuto [“fabric”] che è il il *mondo* in cui viviamo, la nostra “realtà” (in senso lacaniano) composta dalle immagini del nostro immaginario e dalle parole del nostro simbolico. Eppure, talvolta, questi due ordini della rappresentazione entrano in conflitto, come osserva Foucault nel suo saggio sull'opera surrealista di Magritte, *Ceci n'est pas une pipe*, contraddicendosi a vicenda, disinnescandosi, girando a vuoto: è qui che, nella “sabbia calma della pagina”, nell'ordine regolato e interconnesso del “dicibile” e del “visibile”, dell' “osservabile” e dell' “articolabile” irrompe il conflitto, il tessuto si lacera, come lo strappo nel cielo di carta nel teatro dei burattini del *Fu Mattia Pascal* di Pirandello, e irrompe quello che Lacan chiama il Reale, il terzo ordine della sua psicologia, o meglio il dis-ordine dell'indicibile e in-immaginabile: “word and image are woven together to create a reality. The tear in that fabric is the Real” (Mitchell 2012, p. 5).

Nel suo saggio sul cortocircuito tra testo e immagine nel quadro di Magritte, Foucault nega che questo squarcio nel cielo della rappresentazione si possa definire propriamente uno spazio: piuttosto, scrive, “it is an absence of space, an effacement of the ‘common place’ between the signs of writing and the lines of the image”¹⁷³. Prendendo in prestito la bella espressione di Matteo Meschiari, allora, possiamo definire come “antispazio” questo orizzonte subliminale che precede ogni rappresentazione, e che riemerge quando qualcosa va storto nella cooperazione tra l'ordine dell'immagine e quello della parola, rivelando la

¹⁷² W.J.T. Mitchell, “L'indicibile e l'inimmaginabile” *Cloning Terror*, op. cit., cap. 5, pp. 70-84.

¹⁷³ M. Foucault, *This Is Not a Pipe*, Berkeley: University of California Press., (1973) 1983, pp. 28-9, citato in Mitchell 2012, op. cit. p. 5.

struttura rappresentativa del nostro mondo – e quindi delle nostre scienze, delle nostre arti, delle nostre istituzioni – il suo esser nient'altro che un teatro di burattini. Eppure, come abbiamo già visto a proposito del rapporto tra filosofia e sofistica, quello di antispazio non è affatto un concetto nichilistico, una mera enunciazione del nulla, un occultamento nelle tenebre del non-essere (come diceva Platone del sofista), ma, semmai, è un “nulla produttivo”, un intervallo, un vuoto da cui si fabbrica, come da una matrice, il tessuto della nostra realtà. Lo stesso principio lo ritroviamo in Lacan: l'intreccio tra immaginario e simbolico che costituisce lo spazio della nostra realtà non si può costituire se non sullo sfondo dell'antispazio del reale. Detto altrimenti, gli ordini di rappresentazione verbale e visuale della realtà non possono costituirsi indipendentemente dal dis-ordine del reale, proprio come, in Schmitt, non si dà diritto se non a partire da una decisione sovrana a partire da uno stato originario di anomia. Per questo, come osserva Mitchell, “the third thing, the X between text and image certainly does not have to be an absence”, non è un puro nulla, un non essere assoluto, ma piuttosto un “vuoto produttivo”, come il desiderio, “the presence of an absence”, che suggerisce “the appearance of something neither text nor image” (Mitchell 2012, p. 6).

E in effetti, osservando il diagramma a “ X ” dell'intersezione tra sensi e segni che intercorre tra il dominio del testo e quello dell'immagine, la prima cosa che balza agli occhi è che queste due ordini richiamano un terzo elemento, “invisibile” e “indicibile”, irrepresentabile, eppure, non per questo in-esistente, legato al canale sensorio dell'udito, al vertice in basso a destra della diagonale dei “sensi”: quello del *suono* e, nelle sua forme articolate, del discorso [speech], o per intenderci, dell'*oralità* – che compare al lato destro del quadrato, sulla direttrice senso-semiotica “udito-simbolo” – e della musica, che occupa invece il lato inferiore del quadrato, lungo l'asse senso-semiotica “udito-icona”. In altri termini, il suono organizzato può assumere (anche simultaneamente, come avviene nel canto) le due forme della parola orale, quando si rivolge all'ordine del simbolico, o a quello della musica, quando invece entra nell'ordine dell'immaginario. Come mostra Mitchell, è la musica, dunque, e più in generale il suono, il vero “X-Factor in the imagetext problematic” (*ibidem*) il quale sebbene non “ek-siste” alla maniera delle rappresentazioni linguistiche e iconiche, e quindi sia in un certo senso “in-ex-sistente”, non per questo è un puro nulla, ma anzi, costituisce la terza dimensione, la profondità, del nostro spazio semiotico-cognitivo, e come tale si può dire che “ex-siste-in”, e cioè, *insiste*, già da sempre, in ogni nostra rappresentazione.

Se passiamo in rassegna la storia della semiotica e dell'estetica ritroviamo ovunque la “presenza positiva” di questo terzo elemento: dalla *Poetica* di Aristotele, in cui la tragedia è presentata come arte suprema perché capace di sintetizzare *texis* (il testo recitato dagli attori), *opsis* (la messa in scena), e *melos* (rappresentato dal coro), al *Gesamtkunstwerk* wagneriano, composto da Bild-Musik-Wort, fino al saggio di Friedrich Kittler della fine degli anni '80, *Gramophone, Film, Typewriter*, una sorta di summa della tecnologia analogica alle soglie della rivoluzione digitale, in cui i tre dispositivi del titolo vengono presentati come l'incarnazione mediale delle tre forme simboliche della cultura; passando per la linguistica di Saussure (S|s: “Significato”, “significante” e “barra”) e per la stagione dello strutturalismo

francese, dagli studi su “testo, immagine e musica” di Barthes¹⁷⁴ alla già menzionata triade lacaniana degli ordini (e dis-ordini...) psicoanalitici costituita da simbolico, immaginario e reale.

Tra le molte tripartizioni che attraversano la storia della cultura, tutte morfologicamente assimilabili, quella che con ogni probabilità è la più proficua dal punto di vista icono-logico, è senza dubbio quella degli “ordini semiotici” operata da C-S. Peirce¹⁷⁵, e ne è prova il fatto che Mitchell ne impieghi il lessico già nella descrizione del suo diagramma a “ X ”. I tre ordini semiotici “icona/indice/simbolo” da lui definiti, infatti, non si distinguono per *cosa* sono (parole, immagini, cose, oggetti, gesti fatti col corpo), ma per *come* funzionano nella pratica concreta della comunicazione, e cioè per come producono *performativamente* il senso:

1) le *icone* sono tutti i segni che significano “per somiglianza”, non soltanto le immagini, ma ogni tipo di segno grafico, e possono “annidarsi” anche nel dominio del linguaggio – specialmente in quello poetico, nelle figure retoriche, come la metafora, la sinestesia, o la metonimia – e in quello della logica, nella forma dell’analogia;

2) i *simboli*, o “codici”, a loro volta, non sono soltanto le “parole” e i “testi”, ma ogni segno che significa “per convenzione”, in base a una regola stabilita, anche implicitamente, o da tempo immemorabile, e che deve essere conosciuta dai comunicanti per poterne decifrare il significato¹⁷⁶. Sotto questo rispetto, dunque, ogni cosa, può essere un “simbolo”, significando per convenzione stabilita tra due o più persone: un *certo* gesto, o una *certa* espressione, come nella *Zweismamkeit* del “discorso amoroso”¹⁷⁷, un *certo* oggetto-*status symbol* nel gioco delle convenzioni sociali, un *certo* segno rituale nelle convenzioni di una determinata cultura (togliersi le scarpe quando si entra in un’abitazione, mostrare certi segni di deferenza nei confronti delle autorità e degli anziani, o quant’altro), un *certo* modo di comportarsi secondo le convenzioni di un ambiente di lavoro, fino alle convenzioni di ordine più generale, che strutturano, all’interno di una lingua, i linguaggi delle arti, delle scienze e delle discipline, i gerghi, i dialetti, o, a livello interlinguistico, il vocabolario, le regole grammaticali e il tipo di notazione (alfabetica, ideografica, geroglifica, etc.) che distinguono gli idiomi gli uni dagli altri;

3) gli *indici*, infine, corrispondono a quel “terzo elemento” “aniconico” e “anidiomatico” della comunicazione, allo strappo nel cielo della rappresentazione, l’antispazio indicibile e inimmaginabile che, pure, *insiste* già da sempre, nello spazio di senso di ogni dire e di ogni immaginare, di ogni leggere e vedere, di ogni immagine e ogni parola. Sul piano semiotico, essi corrispondono a quelli che Peirce chiama i “segni indessicali”, i quali significano “per indicazione”: non solo frecce, barre, cartelli e segnali di ogni genere, ma anche gesti del corpo

¹⁷⁴ R. Barthes, *L’obvie et l’obtus* « Essais Critiques III », Paris, Gallimard 1992 (tradotto in inglese col titolo *Image, Music Text*, London, Fontana, 1977).

¹⁷⁵ Cfr. C.S. Peirce, “Logic as semiotics: the theory of signs” in *Philosophical Writings of Peirce*, ed. By J. Buchler, New York, Courier Dover publications, 1955, pp. 98-119.

¹⁷⁶ Era questo, in particolare, l’aspetto della comunicazione su cui lavorò Wittgenstein negli anni successivi alla pubblicazione del *Tractatus*, incentrando le sue ricerche attorno alla domanda: “che cosa significa seguire una regola?”. Cfr. *infra*, cap. 8.3.

¹⁷⁷ Per una semiologia poetica delle convenzioni del linguaggio degli innamorati, non posso che rimandare ai celeberrimi *Fragments d’un discours amoureux*, di Roland Barthes (Paris, Suil, 1977).

– a partire dal primo, il più originario di tutti, il semplice atto di indicare col dito, o con un gesto del capo –, o veri e propri “indizi”¹⁷⁸, tracce, orme, sintomi, i quali significano “per causa-effetto” (e cioè dall’effetto alla causa: dalle orme all’animale che le ha lasciate, dal fumo al fuoco che l’ha prodotto, dal sintomo alla malattia, etc.); infine, possono essere classificati come indici anche elementi del linguaggio, come i deittici (questo, quello...), gli indicatori spaziali (qui, là...), e temporali (ora, dopo, allora...) e i pronomi personali (Io, tu, noi...). Dal punto di vista linguistico, dunque, i “segni indessicali” corrispondono con buona approssimazione agli “*shifters*” di Jakobson (“existential signs that take their meaning from context”, Mitchell 2012) e costituiscono, nel loro complesso, quello che Benveniste chiamava l’“apparato formale dell’enunciazione”¹⁷⁹.


Come osserva Mitchell verso la fine del suo saggio, la stessa tripartizione della semiotica peirciana la possiamo ritrovare anche “retroattivamente” nella gnoseologia empirista di Hume – che distingue le leggi di “associazione delle idee” in base a relazioni di somiglianza (corrispondenti all’icona), convenzione (simbolo) e causa-effetto (indice), da lui detta anche *abitudine* – e, successivamente, nella “teoria della notazione” di Nelson Goodman¹⁸⁰, che ci riporta al punto di partenza dell’intero ragionamento, alla problematica “da scrittori” su come restituire graficamente, sulla superficie della pagina, concetti, pensieri, idee, sentimenti, emozioni, visioni, etc.: ecco allora che, sul piano della notazione, la triade “icon/index/symbol” si trasforma, con Goodman, nella tripartizione grafica “sketch, score, script”. A giudicare dall’utilizzo del lessico peirciano di cui si serve fin dalle prime battute del suo articolo (non a caso, la diagonale dei “segni” del diagramma a “ X ” collega “icons” e “symbols”), è probabile che Mitchell abbia costruito l’intera serie delle corrispondenze morfologiche tra ordini estetici e ordini semiotici (da Aristotele a Kittler, via Saussure, Barthes e Lacan) sulla base della tripartizione fondamentale del grande semiologo statunitense, proiettandola sia verso il passato che verso la contemporaneità.

Ad ogni modo, tutti questi sistemi triadici possono essere raccolti in una “tabella delle tripartizioni” che tiene assieme, per somiglianza morfologica, ordini di pensiero che generalmente vengono considerati in maniera disgiunta: estetica (Aristotele e Barthes), semiotica (Peirce), linguistica (Saussure), teoria dei media (Kittler), psicologia (Lacan), gnoseologia (Hume), teoria della notazione (Goodman), teoria dei regimi della rappresentazione, o degli “ordini del senso” (Foucault):

¹⁷⁸ Non a caso, in Francese la parola “indice” significa parimenti “indice” (sia esso *letteralmente* il dito della mano o un indice in senso metaforico) che “indizio”, e cioè traccia, orma, pista, sintomo.

¹⁷⁹ E. Benveniste, “L’appareil formel de l’énonciation”, in *Problèmes de linguistique générale II*, op. cit., p. 82 e sgg.

¹⁸⁰ Cfr. N. Goodman, *I linguaggi dell’arte*, Il Saggiatore, Milano 1976.

	Image	X	Text
Aristotele	Opsis	Melos	Texis
Wagner [Gesamtkunstwerk]**	Bild	Musik	Wort
Barthes	Image	Music	Text
Kittler	Film	Gramophone	Typewriter
Lacan	Immaginary	Real	Symbolic
Goodman	Sketch	Score	Script
Peirce	Icon	Index	Sign
Foucault	Seeable	[X]	Sayable
Hume	Similarity	Cause-Effect	Convention
De Saussure		Barra	Significante
Ontologia*	<i>Noûs</i>	<i>to on</i>	<i>Logos</i>
Episteme Rinascimentale*	Signatum	Signatura	Signans

* aggiunte mie

**menzionato da Mitchell, ma non inserito nella tabella

Nella lettura della tabella la triade di Peirce può servire come bussola per orientarsi nelle connessioni suggerite da Mitchell, talvolta davvero vertiginose. Lo stesso Mitchell mette in guardia il lettore rispetto a ogni lettura “ortodossa” del suo schema, per il quale non rivendica alcun tipo di uniformità, né tantomeno di traducibilità lungo le colonne, avendo il solo scopo di rendere visibile, sinotticamente, una serie di corrispondenze morfologiche tra sistemi di pensiero eterogenei tra di loro; per questo “the whole point of this table is to produce a set of diagonal, X-shaped reflections that would slash across the rigid order of the columns: the arrows in Saussure’s picture of the sign are indices, for sure. But are they not also icons in that they resemble arrows, and symbols in that we have to know the convention of pointing? Point at an object to the average dog, and he will sniff your finger” (*ibidem*).

Anziché come un testo che rivendica di fondare delle connessioni rigorose, e in qualche modo dimostrabili, allora, anche questo schema deve essere letto in maniera “iconica” (*ibidem*), al pari del calligramma “image X text” e del “diagramma a X”, e cioè come una grafo, un disegno, un’*immagine*. E in effetti, con uno sforzo di immaginazione si può tracciare visivamente l’evoluzione del ragionamento dall’*ideogramma* “x”, al *calligramma* “image X text”, al “diagramma a X” all’*ologramma* della tabella delle tripartizioni, in cui il vuoto irrepresentabile, l’“indicibile” e “inimmaginabile” della X “si fa spazio”, si espande ancora, in maniera frattale, fino a occupare l’intera colonna centrale dello schema, “rendendo visibile”, come direbbe Klee, la “terza dimensione” della semiotica e dell’estetica, il loro punto di fuga, o, che è lo stesso, il loro punto d’incontro, all’intersezione dei loro assi, al cuore della X, il buco nero dell’irrepresentabile attorno a cui ruota ogni rappresentazione che ci facciamo del mondo, da cui scaturisce e verso cui è destinata a fare ritorno. Dal punto di vista geometrico, invece, questi tre passaggi dell’espansione frattale del ragionamento di Mitchell possono essere visualizzati come l’evoluzione dinamica dalla linea monodimensionale (*calligramma*), alla figura bidimensionale (*diagramma*), al solido (*ologramma*); ripercorrendo a ritroso tale processo, però, vediamo come tutto si origini da un punto adimensionale, senza tempo e senza luogo, l’irrepresentabile “rappresentato”

ideograficamente dalla X ed evocato metaforicamente nei concetti eterogenei allineati sulla colonna centrale.

Lasciando tra parentesi l'indicazione di lettura "incrociata" suggerita da Mitchell, ed esaminando una per una le colonne della tabella, infatti, la prima cosa che si nota è come i termini sulle colonne di sinistra e di destra, che definiscono la "nube semantica" degli ordini rappresentazionali dell'*image* e del *text*, non diano alcuna difficoltà di lettura, presentandosi per lo più come domini di senso coerenti e strutturati, i cui termini rimandano l'uno all'altro secondo una logica irreprensibile. Nessun problema, allora, a riconoscere la "somiglianza di famiglia" tra l'*Opsis* aristotelica, l'immagine barthesiana, il visibile foucaultiano, la figura dell'alberello di Saussure, il *medium* kittleriano del film (la pellicola, sia essa cinemato- o foto-grafica), lo "schizzo" di Goodman, il segno iconico di Peirce etc.; allo stesso modo, è evidente la connessione "linguistica" che tiene assieme la *Lexis* di Aristotele, col testo, la macchina da scrivere, il segno "simbolico" di Peirce, che significa "per convenzione", la relazione "convenzionale" di Hume, il carattere convenzionale "arbor", il "dicibile", lo "script" di Goodman.

Quando passiamo alla colonna centrale, invece, la "musica", è proprio il caso di dirlo, cambia completamente, e dalla piacevole sensazione di ordine, coerenza e pulizia concettuale, si viene sbalzati nel clangore di connessioni forzate, acrobatiche, che danno un senso generale di dis-ordine, se non di vero e proprio disagio, e si ha proprio l'impressione di toccare la sesta dimensione del "fattore X": la "X" di "eXcess" e di "eXtra" e, possiamo aggiungere, di "satura lanX", il piatto misto di primizie della terra destinate agli dèi da cui deriva la definizione di latina *satira* quale genere letterario nato dalla miscela di stili diversi. Cos'altro sono, infatti, quei termini eterogenei incolonnati nello schema così apparentemente serio, rigoroso, "scientifico" della *tabella tassonomica* – la quintessenza di quello che Foucault chiamava *l'espace du tableau* della cosiddetta *mathesis universalis*, la "science universelle de la mesure et de l'ordre"¹⁸¹ – se non proprio una "satira", una parodia, che si serve in maniera irriverente di uno strumento "scientifico" di rappresentazione del sapere per mettere in scena una pseudoscienza di connessioni sconclusionate? E allora, se nella parte alta della colonna possiamo ancora individuare una continuità semantica tra il *Melos* aristotelico, la musica dell'opera wagneriana e della critica barthesiana e il grammofono di Kittler, dalla quarta riga in poi, almeno a prima vista, la struttura sembra impazzire e l'ordine lasciare il posto al dis-ordine: cosa c'entrano con la musica, infatti, la barra saussuriana, l'indice di Peirce, l'"assenza di spazio" (o "cancellatura", o, per dirla con Meschiari, l'*antispaio*) di Foucault, la relazione causale dell'associazione di idee humana e il simbolo grafico dello "score" di Goodman? E cosa c'entrano tra di loro? Quella che a tutta prima sembrava una terza tassonomia, ordinata e rigorosa, dell'ordine musicale, sembra davvero lasciare il posto a una *satira*, non solo nel senso "letterale" di un'accozzaglia di concetti eterogenei, uno "scrapbook" in cui si può buttare dentro di tutto, ma anche in quello "letterario" di una parodia, una canzonatura, una messa alla berlina di qualsiasi tentativo tassonomico di messa in ordine.

E in un certa misura, credo, è proprio questa l'intenzione della tabella delle tripartizioni: portare alla luce una dissonanza, aprire uno spazio di dis-ordine in ogni progetto

¹⁸¹ M. Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard 1964, p. 70.

classificatorio che si prende troppo sul serio, in ogni pretesa di dominio razionale della materia viva della comunicazione; mostrare come, in fondo, il più assoluto dei nostri saperi non poggi che sull'arbitrio, o tutt'al più sulla convenzione, che nessun sistema è per sempre, che non vi sia ordine e definizione che non possa essere modificato né piano di interpretazione che possa essere ipostatizzato rispetto agli altri. E, infatti, allargando la riflessione dal dominio delle scienze umane a quello delle scienze "esatte", non è forse il concetto stesso di *assioma*, su cui poggia il sapere della logica e della matematica, a portare scritta sulla fronte la traccia indelebile di questa convenzione, della convenzione che, originariamente, ogni sapere è? Da questo punto di vista, allora, l' "X factor" che insiste tra gli ordini dell' "image" e del "text" è davvero una *satira* del sapere, un'anti-epistemologia ironica, uno (s)fondamento irriverente di ogni fondamento ontologico della conoscenza.

È per questo motivo che ho aggiunto nella tabella la triade fondamentale dell'ontologia classica così come l'abbiamo incontrata in Parmenide, Platone e Aristotele: per farne una "satira", e cioè ridimensionarlo, riportarlo sulla terra, mostrare come esso non sia che una delle tante interpretazioni possibili, e che anche il senso generalissimo di "essente" non è che uno dei molteplici sensi che si danno ai "fatti" del "mondo", rispetto ai quali non può rivendicare alcuna priorità di diritto. Dal lato della "image", allora, avremo l'*eidos* platonico, "l'idea chiara e distinta" di Cartesio, il puro concetto, l'essenza husserliana, come l'alberello immaginario che affiora per magia nella nostra mente quanto sentiamo la parola "arbor"; da quello del text, inutile dirlo, il *logos*; e al centro, *to on*, il puro Essere noumenico, unico, immutabile, come "ben rotonda sfera", e irrappresentabile – proprio come il Reale lacaniano – dacché ogni rappresentazione ne implicherebbe una manchevolezza, un'assenza, un'imperfezione.

Inciso: Il "nodo lacaniano"

Il rischio della follia si misura sull'attrazione delle identificazioni in cui l'uomo impegna ad un tempo la sua verità e il suo essere. Lungi quindi dall'essere il fatto contingente delle fragilità del suo organismo, la follia è la virtualità permanente di una faglia aperta nella sua essenza. Lungi dall'essere per la libertà "un insulto", ne è la più fedele compagna, ne segue il movimento come un'ombra. E l'essere dell'uomo non solo non può essere compreso senza la follia, ma non sarebbe l'essere dell'uomo se non portasse in sé la follia come limite della sua libertà.

Jacques Lacan

Nella prima parte abbiamo visto come i tre anelli costitutivi dell'ontologia sono tenuti assieme in un nodo borromeo, la cui tenuta è garantita, nel Poema parmenideo, dalla fermezza di Dike. Un legame, quello tra *eidos/to-on/eikon*, tale per cui non può essere tolto un elemento senza distruggere l'intera struttura, il patto indissolubile dell'ontologia, cioè dell'identità di ogni cosa con se stessa. E infatti, come si potrebbe pensare uno e un solo albero, senza avere una e una sola parola per nominarlo? E viceversa, se quando diciamo "arbor" abbiamo in

mente un'altra cosa e/o ci riferiamo a un qualsiasi altro ente rispetto proprio a *quell'*albero “in carne e ossa”, o diciamo il falso sapendo di dirlo, o non padroneggiamo le convenzioni della lingua che stiamo parlando e diciamo “fischi per fiaschi”, oppure siamo dei poveri insensati che non sanno quel che dicono, come “piante che parlano”. Tolto un pezzo, insomma, viene giù tutta la costruzione.

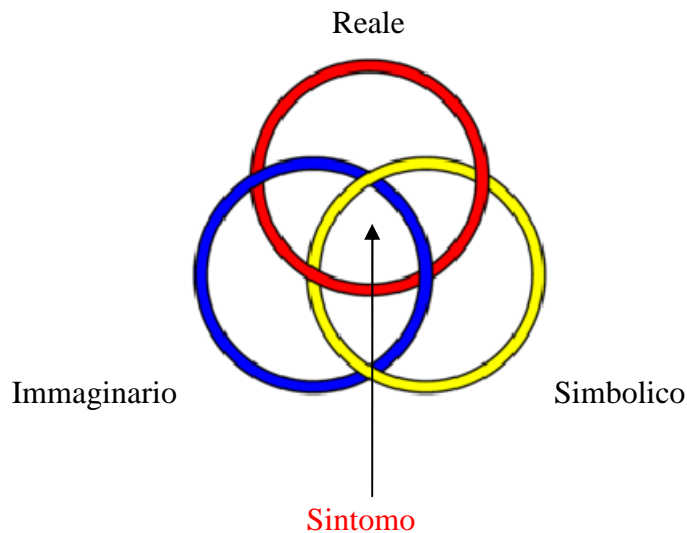
Come è noto, anche Lacan rimase profondamente affascinato dalla figura del nodo borromeo, che introdusse nella sua riflessione nel seminario XX, “Encore”¹⁸², arrivando a farne, a partire da “R.S.I”, la rappresentazione iconica di quei tre registri costitutivi del soggetto, i quali, a loro volta, sono anche costituiti *dal* soggetto, che li produce come articolazione della propria vita psichica: l’Immaginario, il Reale e il Simbolico¹⁸³. L’introduzione del terzo elemento, il Reale adamantino, resistente a ogni simbolizzazione e a ogni figurazione immaginaria, segnò la grande svolta nella topica psicanalitica lacaniana, che fino a quel momento si era sviluppata su modelli binari immaginario-simbolici – o, nel gergo che stiamo utilizzando, “imago-testuali” (o “icono-logici”) – e che aveva incentrato l’indagine dell’inconscio sui processi simbolici, secondo l’assioma che “l’inconscio è strutturato come un linguaggio”. L’intuizione del Reale, dunque, produsse un’autentica rivoluzione copernicana nel pensiero di Lacan, che poté ri-articolare la propria indagine sull’inconscio – quello strano sapere che *insiste* nel soggetto sebbene egli non ne sappia nulla – fuori delle strette dell’assioma che lo aveva guidato fino a quel momento, portandolo a interrogare la poesia, la letteratura, la linguistica, lo strutturalismo al fine di chiarirne la struttura e il funzionamento. L’inconscio, allora, non è più indagato come qualcosa che funziona come un linguaggio, e cioè secondo un *ordine* del discorso, ma è ricercato proprio in tutto ciò che *non funziona*, che (s)fonda il “normale” soggetto nevrotico, nel principio di dis-ordine che scompagina la sua *rappresentazione* di sé (tanto l’immagine che ha di sé – il registro dell’immaginario – quanto il ruolo convenzionale che ha nella giostra della società – il simbolico), che rivela nei *lapsus*, nei sogni, negli atti mancati, e nel manifestarsi stesso dei sintomi nevrotici l’insorgenza di un io profondo, arcaico, sconosciuto, libero, che insiste già da sempre al di sotto della superficie immaginario-convenzionale che struttura la personalità. In questa rinnovata prospettiva, allora, come Lacan avrà modo di approfondire nel seminario dell’anno successivo¹⁸⁴, è proprio il sintomo – e dunque l’oggetto *par excellence* della *psicoterapia* analitica – a ripolarizzarsi nello spazio del suo pensiero, a ribaltare il proprio senso, passando da *metafora* del “soggetto-assoggettato”, preliminarmente “parlato” dal linguaggio e “agito” dalla struttura della società, a *metonimia* di un’io profondo che vive già da sempre dentro di noi, da prima di ogni condizionamento, libero, eterno, e dunque ingovernabile da qualsivoglia potere secolare.

Di seguito, il nodo borromeo nella sua versione lacaniana, che tiene assieme i tre registri della psiche:

¹⁸² J. Lacan, *Encore* (S XX), Paris, Seuil, 1975

¹⁸³ J. Lacan, Séminaire “R.S.I.” 1974-5, la cui trascrizione è disponibile online alla pagina http://www.valas.fr/IMG/pdf/s22_r.s.i.pdf.

¹⁸⁴ J. Lacan, *Le sinthome* (S XXIII), 1975-1976, Paris, Seuil, 2003.



La svolta dell'ultimo Lacan da un modello binario della psiche allo schema ternario del nodo borromeo è densa di implicazioni teoriche, al punto da segnare un autentico rovesciamento nella sua teoria, e di conseguenza, nella sua pratica psicanalitica: con l'introduzione del principio di dis-ordine del Reale, lo "squarcio nel cielo" dell'autorappresentazione del soggetto, il sintomo non è più l'*immagine* (la metafora) del soggetto adattato nevroticamente alla Realtà (la quale, come sappiamo, non solo si distingue dal concetto di Reale, ma ne è l'opposto diametrico, costituendo la tela icono-logica della sua autorappresentazione), ma l'*indice* (la metonimia), e cioè l'indizio, la traccia, l'indicazione, l'effetto di cui si può ricostruire la causa, che "fa segno" verso qualcosa d'altro, qualcosa che è altro da noi e che pure, già da sempre, è *in* noi, perché siamo proprio noi, nient'altro che noi stessi: il nostro *inconscio – Je est un autre*. È così che, passando per Rimbaud, anche Lacan può finalmente "ritornare" a Parmenide; e non vi torna solo per quanto riguarda l'elaborazione della sua concezione dell'inconscio¹⁸⁵, ma anche per quello che concerne il piano della struttura e dell'ordine, dell'identità e quindi dell'*incolumità* del soggetto, che viene rivelata dalla Dea al giovane iniziando nella forma della dottrina ontologica, l'unità di tutto ciò che è nel nodo borromeo che vincola secondo necessità [*anánke*] l'essere (Reale), al pensiero (Immaginario), al *logos* (Simbolico).

È anche per questo motivo che ho ritenuto opportuno inserire la triade dell'ontologia nella tabella delle tripartizioni di Mitchell, non solo per farne una *satira*, per ridimensionarla, tirandola giù dal trono di sapienza prima, e rivelare come essa non sia che una delle molte interpretazioni possibili dei "fatti" del "mondo", i quali non poggiano tutti sull'epi-steme inamovibile dell'Essere, ma si svolgono su "mille piani" in cui si dissemina il senso, su infiniti registri (estetico, semiotico, mediale, gnoseologico, logico, psicologico, etico, affettivo, emozionale, etc.), embricati gli uni negli altri senza che alcuno possa rivendicare una priorità assoluta; la ragione per cui l'ho inserita, fuor d'*ironia*, è anche e soprattutto perché essa è una *metafora*, e cioè un'immagine, una rappresentazione iconica, della costituzione dell'identità del soggetto, del suo rituale di passaggio, per dirla con Van

¹⁸⁵ Concezione che, nel *Poema*, si ritrova nei primi 11 versi, in cui si narrano le peregrinazioni del giovane *koûros* condotto dalle cavalle del suo desiderio erratico.

Genep¹⁸⁶, dall'informe del puro desiderio ("le cavalle" del *koûros* Parmenide) alla formazione della *io* ("la ben rotonda verità" della Dea), non solo e necessariamente in senso nevrotico, *sintomatico*, ma anche, e più originariamente, nel senso dell'ingresso nell'età adulta¹⁸⁷. Da questo punto di vista, infatti, il poema ontologico di Parmenide si offre anche a un'interpretazione in chiave psicanalitica, come il rito iniziatico di un *koûros* che viene guidato dalla dea-sciamana sulla "via" della maturità¹⁸⁸.

Se da una parte l'ontologia può essere interpretata come una *metafora*, e cioè come un'immagine con cui rappresentarci la formazione dell'*io*, la costituzione dello "spazio" dell'identità, dall'altra, l'irruzione del Reale, nella forma del sogno, del sintomo, dell'atto mancato, del motto di spirito, testimonia lo s-fondo (e cioè il "senza-fondo") inconscio su cui tale identità si costituisce, l' "antispazio" magmatico del nostro desiderio da cui prendono forma, poco a poco, i tratti della nostra personalità, i lineamenti del nostro carattere, scolpiti, in misura più o meno significativa, dalla "mano invisibile" della nevrosi¹⁸⁹. Nella rinnovata prospettiva lacaniana, una volta abbandonato il modello binario della psiche e la concezione esclusivamente logologica dell'inconscio, la manifestazione del sintomo cessa di essere una *metafora* del soggetto per trasformarsi nel suo opposto, e cioè una *metonimia* dell'inconscio, una freccia, un'indicazione, un cenno verso l'antispazio primordiale a partire dal quale ci facciamo uomini, da cui si forma, in un processo continuo, la nostra identità, annodando le tre spire del nodo borromeo del "essere ontologico", come lava che si rapprende al contatto con l'aria.

In un certo senso, dunque, nel nuovo modello ternario, a invertirsi non è solo la natura del sintomo – da metafora a metonimia – ma anche il suo significato, il "che cosa" di cui è sintomo: se, infatti, nella prima concezione lacaniana esso era una sorta di "immagine dialettica" dell'*habitus* sociale del soggetto (una rappresentazione del suo rappresentarsi, e quindi un'immagine di un'immagine, una *metapicture* per dirla con Mitchell, un *exemplum*, un paradigma della sua nevrosi), adesso non è più un'immagine, una rappresentazione grafica, ma un segno indessicale, un indicatore che rimanda ad altro da sé, e più precisamente all'*altro*

¹⁸⁶ A. Van Genep, *I riti di passaggio*, Torino, Bollati e Boringhieri, 2012 [1909].

¹⁸⁷ Un passaggio, quello dall'informe del godimento infantile alla forma della personalità strutturata, che nella nostra società sembra essersi inceppato, al punto che la formazione della personalità avviene per lo più per via nevrotica, cristallizzando nell'adulto le idiosincrasie, i traumi, i desideri del bambino, facendo sì che gli adulti languiscano per una vita nelle fantasie inesplose della loro infanzia e che, viceversa, le nuove generazioni vengano respinte ai margini della società. in uno stato coatto di in-fanzia permanente. Privati letteralmente della "parola", della possibilità di avere qualsiasi "voce in capitolo" nella loro società, coloro che, tra i nuovi adulti, non si rassegnano al silenzio, sono costretti a prendere la via dell'esilio. Su questa disfunzione della circolazione simbolica tra generazioni, allora problematica, e oggi divenuta tragicomica, nel 1979 Agamben ha scritto il suo saggio più "inattuale" e per questo, a tratti, più eloquente di tanti suoi lavori più maturi: *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia* (Torino, Einaudi, 1979).

¹⁸⁸ Sotto questo rispetto, *qualsiasi* testo ontologico, in cui si narrano le peripezie della costituzione dell'identità, può essere interpretato in maniera analoga. Basti pensare, uno su tutti, al "grande romanzo" di formazione dello spirito della *Fenomenologia* hegeliana.

¹⁸⁹ Per un approfondimento sull'associazione strutturale tra la formazione della personalità e il sintomo nevrotico rimando a *Carattere e nevrosi* (op. cit.), fondamentale lavoro di Claudio Naranjo, padre della psicoterapia gestaltica contemporanea, il quale per primo, e con più forza di altri, ha dimostrato il nesso insolubile che lega il carattere e la nevrosi in ciascuno individuo, indipendentemente dall'insorgere o meno, in lui, di sintomi nevrotici riconoscibili. In questo senso, il suo libro potrebbe intitolarsi più propriamente "carattere è nevrosi".

che è *in sé*, all' "alter" dell'inconscio che *insiste* nelle forme nevrotiche dell'"ego" socializzato, inquietandole, scompigliandole, rivelandone l'illusorietà. In questa nuova accezione, allora, il sintomo non è più "sintomo della nevrosi", ma all'opposto, "sintomo della salute", del contatto ancora vivo con la nostra vita istintuale sotto la coltre di incrostazioni della personalità nevrotica. A ben guardare, dunque, l'inversione *topologica* nella psicologia lacaniana, e soprattutto la sua risemantizzazione del concetto di "sintomo" comporta, o meglio, presuppone, un'inversione semiotica, spostandolo, per così dire, dalla colonna di sinistra a quella centrale dell'ologramma di Mitchell, dall'asse delle icone (dei segni per somiglianza) a quello degli indici, dei segni indessicali.

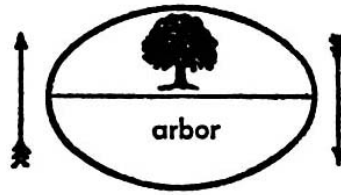
* * *

Dopo questa digressione nell'universo lacaniano, possiamo tornare alla nostra lettura della colonna centrale, e cioè, della rappresentazione di quella "terra di mezzo" tra *image* e *text*, del vuoto, del punto di fuga a cui tende, inevitabilmente ogni icono-logia. Alla luce delle precedenti considerazioni, allora, le connessioni concettuali tra i termini della colonna dovrebbero risultare meno enigmatiche, a partire proprio da quel senso stesso di dis-ordine, di dis-agio, di *Un-heimlich* che ci aveva dato al primo impatto: infatti, tale "scomfort"¹⁹⁰ non è dovuto a un errore nella compilazione della tabella, ma è proprio "l'effetto che fa" il reale nella sua irruzione, stracciando la tela delle nostre rappresentazioni, mostrano l'orizzonte di dis-ordine, l'antispazio sul quale, a partire dal quale e verso il quale diamo un *sensò* ai "fatti" del "mondo", ci orientiamo, diamo un ordine alla varietà dell'accadere. A questo punto possiamo comprendere la presenza nella lista del concetto di "score" di Goodman, che indica proprio il "graffio", lo "sfregio", lo "strappo nel cielo" della rappresentazione. Non solo. La svolta lacaniana nell'interpretazione del sintomo da metafora del soggetto (nevrotico) a metonimia dell'inconscio (sano), restituisce il concetto di sintomo al suo significato autentico, che era stato coperto dalla precedente lettura, sostanzialmente scorretta dal punto di vista semiologico: quello di indice, e cioè di indizio, di traccia, e, per estensione, di nesso causale umano.

A metà tra l'icasticità dello "score" di Goodman e l'indessicalità di Peirce e Hume, ritroviamo anche la barra saussuriana, la quale è sia un'immagine dello strappo, della lacerazione, dello iato incolmabile, sia, allo stesso tempo, il segno di una relazione, di un rimando, di una coimplicazione. Non è un caso, infatti, che anche Saussure, al pari Mitchell, si sia servito di diverse risorse notazionali per restituire graficamente il proprio concetto di segno: non solo l'uso iconico dello "script", nel celebre *calligramma* "S/s"¹⁹¹, ma anche il *diagramma* completo del segno, nel quale la barra disgiuntiva non è l'unico "score" tra lo "sketch" dell'immagine acustica (il *signatum*) e lo "script" del segno convenzionale (il *signans*), ma sono presenti anche un ovale che li racchiude in unità e due frecce che corrono in sensi inversi, ai lati della figura, a "indicare" la relazione di reciproco rimando tra l'uno e l'altro:

¹⁹⁰ Ringrazio lo psicoterapeuta Vincenzo D'Ambrosio per avermi suggerito questa espressione.

¹⁹¹ Sulla corretta notazione di questo grafo avremo modo di tornare più avanti, nel capitolo su Derrida.



Come avremo modo di approfondire nel capitolo 8.1, anche la concezione saussuriana del segno linguistico articola solo apparentemente una semiologia di tipo binario, del tipo significante-significato, quale si poteva ritrovare ancora nel primo modello lacaniano della psiche “immaginario-simbolico”, o nelle teorie estetiche del paragone delle arti tra “pittura” e “scrittura”, tra image e text, tra icona e *logos*. La vera posta in gioco dell’icono-logia, l’abbiamo visto, non è lo spazio della rappresentazione, ma il vuoto, l’antispazio dell’irrappresentabile, dell’indicibile e dell’inimmaginabile. Un vuoto che è tutt’altro che un puro nulla, ma una presenza attiva e precisamente, *la presenza di un’assenza* (Mitchell 2012, p. 6), senza la quale lo spazio del dicibile e dell’immaginabile, o, che è lo stesso, l’ordine del discorso e quello della visione (il regime discorsivo e il regime scopico), non sarebbero nemmeno concepibili: non si dà dentro senza fuori, luce senza oscurità, amico senza nemico, giustizia senza conflitto¹⁹², opera senza inoperosità; in una formula, non vi è spazio per il pensiero senza il suo antispazio correlativo, che ne segna il limite semantico e ne garantisce la validità. Correlativamente, anche la vera posta in gioco della semiologia, non è tanto la comprensione delle leggi che governano la meccanica di sistemi binari – come quello “sincronico” della *langue*, in cui si assume preliminarmente che a determinati significanti corrispondano determinati significati – ma piuttosto lo studio della costituzione “diacronica”, e cioè storica, degli ordini semiotici, la genealogia del senso, la ricostruzione dei processi che hanno portato alla composizione di determinati significanti e determinati significati, alla formazione di determinati concetti.

Più che l’analisi delle strutture, dunque, la critica genealogica dei processi di strutturazione dei contesti significanti, delle forme di vita in cui non solo i segni del linguaggio, ma tutti i nostri atti comunicativi – gesti, posture, rituali, cerimoniali, raffigurazioni – acquistano senso. È su questo punto che, in estrema sintesi, si può tracciare la linea di demarcazione tra “strutturalismo” e “poststrutturalismo”, una linea fittizia, se vogliamo, dal momento che salvo alcuni casi di “accanimento terapeutico”, ogni strutturalismo, e con esso ogni semiologia, se se ne svolgono con rigore i presupposti, implicano fin dal principio un’attenzione meta-fisica all’oltre del cielo della rappresentazione, alla sua genealogia, alle sue condizioni di possibilità, ai rapporti di forza che lo percorrono, agli indici storici di cui è portatore, alle convenzioni su cui si basa. È questo, infatti, l’unico “iperuranio” che può rivendicare la metafisica della cultura: il portare alla luce come tutti gli ordini semiotici con cui ci rappresentiamo i “fatti” del “mondo” non siano in sé neutrali ma culturalmente, storicamente e ideologicamente determinati. È per questo che, all’inizio della sua carriera di icono-logo, Mitchell individuò proprio nella cornice dell’*ideologia* il terzo elemento, lo (s)fondo impalpabile di ogni rappresentazione iconica e testuale: “in *Iconology*:

¹⁹² Su questo punto torneremo più avanti, nel capitolo su Parmenide ed Eraclito.

Image, Text, Ideology (1986), I identified this third thing as my subtitle indicated, in the ideological framework that invariably suffuses the field of imagetext relationships” (Mitchell, 2012, p. 6).

Eppure, come ha mostrato mirabilmente D’Arco Silvio Avalle in un saggio del ‘73, oggi divenuto introvabile, tale consapevolezza era già vivissima in Saussure: per quanto fu proprio lui a decidere di limitare la scienza generale della linguistica al solo studio dei rapporti sincronici interni al sistema della *langue*, infatti, egli fu il primo a riconoscere distintamente come l’autentico problema filosofico (e quindi etico, politico, estetico) della linguistica non fosse la comprensione delle leggi che governano i sistemi semiotici binari significante-significato, ontologicamente fondati, ma quello, “a monte”, della loro fondazione, della formazione diacronica, a partire dal magma della *parole*, dell’identità ontologica dei segni della *langue*¹⁹³. In altri termini, il problema è quello di passare da una semio-logia binaria, e cioè da una concezione bidimensionale degli ordini semiotici, che tiene conto solo dello spazio della rappresentazione, a una semio-logia di tipo triadico, che tenga conto anche del vuoto della rappresentazione, il quale non dev’essere inteso come una notte del senso, un oscuramento dell’immagine e un silenzio della parola, ma come l’atmosfera, la cornice complessiva in cui, in generale, possono darsi delle rappresentazioni. Una semiologia ternaria sul modello di quella peirciana, dunque, che non a caso guida in filigrana tutta la riflessione di Mitchell sull’image-text, e può essere usata come chiave di lettura dell’intero “ologramma” (e cioè l’immagine in 3D) della tabella delle tripartizioni. E in una simile semiologia, il terzo elemento non figura propriamente come un ulteriore ordine di rappresentazione.

Come si sarà notato, infatti, gli indici si distinguono qualitativamente da simboli e icone, nella misura in cui che non si danno mai autonomamente, ma si “appoggiano”, per così dire, a “immagini”, “parole”, delle quali cui costituiscono una particolare modalità: per questa ragione nei nostri ordini di rappresentazione non abbiamo mai a che fare con indici puri, ma soltanto con “parole-indici”, come i deittici o i pronomi, o con “immagini-indici”, come le frecce, i segnali, i cartelli. E non solo. In un certo senso, infatti, *qualsiasi* segno, indipendentemente dal suo modo di “far segno” – se per somiglianza come l’icona o per convenzione come il simbolo – è *anche* un indice, e lo è proprio per il suo stesso “far segno”, per il suo “indicare” qualcos’altro al di là, oltre, al di fuori di sé: ogni segno è tale nella misura in cui evoca un fuori, la *presenza di un’assenza*, come la il volto di una persona evocato dal suo nome o dal suo ritratto. Allo stesso modo, però, si può dire anche che ogni segno, per il fatto di essere visibile, è anche un icona, e per il fatto di essere interpretabile in base a delle convenzioni culturali è anche un simbolo. Questo però non muta la natura del problema di fondo, ma lo sposta soltanto, mostrando quanto sia ricco il sottobosco delle relazioni incrociate tra i tre registri semiotici.

A questo proposito, se torniamo a osservare il diagramma di Saussure, vediamo come esso rappresenti una sorta di approfondimento frattale, un “ingrandimento” al microscopio di quello che Peirce chiamava *simbolo*, il segno linguistico che significa “per convenzione”. Come nel calcolo infinitesimale e nella monadologia di Leibniz, infatti, la stessa struttura tripartita la ritroviamo anche all’interno del segno linguistico, il quale è tutt’altro che linguistico e basta, ma icono-logico, essendo composto da un segno convenzionale, che

¹⁹³ Cfr. D’Arco Silvio Avalle, *L’ontologia del segno in Saussure*, Torino, Giappichelli, 1973.

Saussure chiama *significante*, un'immagine, il significato, e tre ulteriori segni notazionali, che Goodman definirebbe "scores": una barra che li separa, un ovale che li unisce e due frecce che indicano la loro relazione di co-implicazione reciproca, il fatto che l'uno rimanda all'altro. Il che significa che sono proprio gli indici, invisibili e indicibili, l'elemento fondamentale della rappresentazione, senza il quale nessun segno potrebbe "fare segno", ma significanti e significati fluttuerebbero nel vuoto, senza instaurare tra di sé alcuna relazione. Non solo. Se non fosse per il supplemento degli indici, per quell'apparato apparentemente ausiliario di "scores" che, contemporaneamente, mantiene disgiunti e mette in relazione simboli e icone, questi non potrebbero nemmeno dirsi "significanti" e "significati", non essendovi tra di loro alcun rapporto di significazione. Basti questa breve osservazione per mostrare come già in Saussure si fosse consumato il passaggio a una semiologia di tipo ternario, un passaggio che emerge in tutta evidenza dal suo diagramma del segno, ma rischia di restare inesplicita nel calligramma del grafo S/s.

A questo punto resta la domanda: che relazione ha tutto ciò col dominio della *musica* che campeggia nella parte alta della colonna? Una prima indicazione in questo senso, tanto per cominciare, ce la dà la puntina del grammofono di Kittler, che "segna" il disco magnetico leggendolo come l' "indice" di un mano scorre tra le righe di un testo. Più in generale, però, si può associare la dimensione del suono, della voce e della musica a quella del gesto (e quindi a quella dell'indessicalità), del mimo e della danza, nella misura in cui sono tutte forme di comunicazione non rappresentazionali, ma espressive. Dal punto di vista "mediologico", infatti, per quanto sia il suono, la musica e la voce che il gesto, il mimo, e la danza vengono sempre prodotti "per mezzo di" qualcosa – sia esso uno strumento musicale o anche, semplicemente, il nostro stesso corpo (che canta, indica, mima, danza, etc.) –, il mezzo con cui si producono non è anche il supporto su cui stanno, allo stesso modo in cui lo schermo o la pagina sono il supporto di un testo o di una fotografia. Un passo di danza non sta *sul* mio corpo, come la mia voce non sta *sulla* mia bocca e come una musica non sta *sulla* mia chitarra: per questo, non ek-sistono in senso proprio, non "stanno fuori", ma in-sistono, "stanno-in", come possibilità inerenti al corpo e allo strumento, e quando si diffondono si separano completamente da esso, diventando impalpabili come l'etere. È questa la differenza, che si può tracciare solo in sede analitica, tra *espressione* e *rappresentazione*: come il reale lacaniano, infatti, l'*espressione* è inafferrabile, posso afferrare le tue gambe, ma non la tua danza, posso bruciare oggi stesso questo testo, ma non posso bruciare le parole che tu mi dici, posso tagliarti la lingua, ma non la tua voce, posso spaccare per terra quella chitarra, ma non la musica che esce da essa quando è toccata da un musicista. Per questo ogni forma di espressione che non è testo e immagine, e cioè che non è *rappresentazione* su un supporto materiale, può entrare nel *satura lanx* della colonna di mezzo, dalle espressioni del volto e dalle posture con cui tradiamo le nostre emozioni, ai gesti di ogni tipo, al canto, al ballo, e a tutto ciò che Dioniso ispirava al popolo dei suoi iniziati. Si comprenderanno, allora, le parole di Nietzsche:

La musica è diversa da tutte le altre arti in ciò, che non è immagine dell'apparenza, o meglio, dell'adeguata oggettività della volontà, bensì immediatamente immagine della volontà stessa, e

rappresenta dunque, rispetto a ogni fisica del mondo, la metafisica e rispetto a ogni apparenza, la cosa in sé.¹⁹⁴

5.2) La terza dimensione della “*signatura*” rinascimentale e l’ “*archeologia del sapere*” foucaultiana come “*critica delle segnature*”

In *Les mots et les choses* Foucault ha esplorato a fondo il problema, rimasto a lungo sepolto, dei modelli semiologici del sapere, da lui definiti *epistemai*. Nella ricostruzione foucaultiana, quello sfondo impalpabile che Mitchell, in *Iconology*, chiamava “ideologia” si costituisce precisamente sul modello semiologico binario, affermatosi in Europa a partire da quella che Foucault chiama l’ *âge classique*, con la rivoluzione scientifica seicentesca, l’esclusione progressivo di ogni elemento qualitativo dal novero dei saperi scientifici, l’affermazione dei grandi sistemi sinottici di classificazione tanto nelle scienze naturali quanto in quelle sociali. Come ho accennato nelle scorse pagine, è proprio la “tabella”, utilizzata “satiricamente” da Mitchell, che diventa l’ “immagine dialettica” di tale sapere, la sua *metapicture*, la rappresentazione dello spazio di sapere in cui gli scienziati del tempo (e di conseguenza, tutti gli uomini) si rappresentavano i “fatti” del “mondo”. Foucault dette il nome di *tableau* a questo spazio rappresentazionale della conoscenza (“*le tableau des signes sera l’image des choses*”¹⁹⁵), il quale si può ritrovare nelle grandi tassonomie biologiche, nella naturalizzazione del mercato nella neonata economia liberalista, e culminerà col grande progetto dell’*Encyclopédie*. Si trattò della più grande riorganizzazione del sapere che la nostra civiltà abbia conosciuto, definendo un concetto di “scientificità” che, con minime variazioni è giunto fino a noi. In questo nuovo modello di sapere, scrive Foucault,

le langage y rompt avec sa vieille parenté avec les choses, pour entrer dans cette *souveraineté* solitaire [...]. La fiction deçue des épopées est devenu le pouvoir représentatif du langage. Les mots viennent de se refermer sur leur *nature* de signes. [...]. Le langage se retire du milieu des êtres pour entrer dans son âge de transparence et de neutralité [*corsivi miei*].¹⁹⁶

“Sovranità” e “natura” saranno termini-chiave del nuovo ordine del discorso, il quale, perso ogni legame ontologico col mondo che descrive, verrà poco a poco a costituirsi come una “seconda natura”, vale a dire come una struttura autonoma ed autolegittimantesi (proprio come la ‘natura’) – che Foucault chiama *mathesis* – su cui l’uomo non ha potere né diritto di intervento sostanziale, dovendo limitarsi alla sua decifrazione. Per questa ragione l’ambito del discorso in cui si sviluppa il sapere diventa “sovrano”¹⁹⁷ del proprio universo, in quanto non deve più rispondere ad alcuna *istanza esteriore, ma solo alla propria connessione interna*. L’ “ideologia” di questa semiologia binaria, dunque, risiede nel suo duro “ontologismo”, nel fatto che il rapporto tra parole e cose, tra immagini e parole, tra significanti e significati, viene assunto come un essere assoluto dato per ordine di natura. Tra ordine delle cose e ordine delle

¹⁹⁴ F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, Milano, Adelphi, 1972, p. 108

¹⁹⁵ M. Foucault, *Les mots et les choses*, op. cit., p. 80.

¹⁹⁶ Ivi, pp. 62-70.

¹⁹⁷ A questo aspetto, nel quadro del pensiero foucaultiano, è connesso l’ideale della sovranità assoluta come concezione-guida della teoria politica in epoca classica (cfr. M. Foucault, *La volontà di sapere*, Feltrinelli, Milano 2008, cap. 5, “Diritto di morte e potere sulla vita”).

rappresentazioni, dunque, si deve stabilire una rappresentazione biunivoca il più possibile coordinata, armonica, fedele, come tra la *res extensa* e la *res cogitans* cartesiana. Per questo l'ideale cui tendeva il sapere seicentesco era quello dell' "immagine perfetta", del segno puramente denotativo, della rappresentazione il più possibile trasparente, "speculare" dei fatti, così come si danno nell'ordine della natura. Una "naturalizzazione", questa, che pervase i quattro angoli della cultura "classica", costituendo il basso di fondo, l'ideologia, appunto, che insisteva di ogni sapere del tempo: dalla già menzionata naturalizzazione del mercato, la cui "mano invisibile" appiana ogni attrito secondo matematica necessità, al giusnaturalismo nella scienza politica, e, più in generale, all'intero orizzonte metafisico del dualismo psicofisico, dalle *Meditazioni* di Cartesio all'*Uomo-Macchina* di la Mettrie.

Fu così che, nello spazio di un secolo, andò formandosi l'imponente edificio della nuova *episteme*, la *mathesis*, ovvero l'ideale di una "science universelle de la mesure et de l'ordre" (Foucault 1966, p. 70). Molti storici delle idee tendono a identificare *tout court* il sapere classico con la metafisica matematizzante e meccanicistica. Foucault, invece, mostrò come esso comprendesse anche un vasto dominio di scienze empiriche – rappresentato dalla grammatica generale, dalla storia naturale e dall'analisi delle ricchezze (le cosiddette "scienze umane"¹⁹⁸ dell'archeologia foucaultiana) – che non era in alcun modo riconducibile al modello matematico-geometrico, ma piuttosto si fondava su "une systématique des signes, une sorte de taxonomie générale et systématique des choses"¹⁹⁹. In esso i saperi si orientarono secondo il progetto di una scienza universale dell'ordine (*mathesis universalis*), la quale, però, non si fondava necessariamente sul metodo algebrico ma, più in generale, sul modello di un *sistema ordinato di segni*, basato su una semiologia di tipo binario, entro cui tutti i saperi empirici potessero essere compresi come saperi dell'*identità* e della *differenza*.

Ma qual era il modello precedente oscurato dalla nuovo spazio dualista del sapere dell' "età classica"? In *Les mots et les choses*, Foucault, più interessato a ricostruire la genealogia della modernità che la sua "protostoria" rinascimentale, dedica uno spazio esiguo al modello semiologico precedente, che percorreva le scienze, le arti e le pratiche occulte del Rinascimento, dall'astrologia, alla divinazione, alle mnemotecniche. Eppure, questo sapere, di cui, come dice Foucault, oggi non sappiamo quasi più nulla (Foucault, 1966, p. 58), si basava proprio su una struttura semiologica di tipo ternario, che interpretava l'universo come un enorme sistema di segni legati da una fittissima rete di rapporti di somiglianza.

L'*episteme* rinascimentale, allora, viene definita da Foucault come un "savoir de la ressemblance", figura presente in tutte branche della conoscenza e dell'arte dell'epoca nelle quattro forme della "convenientia", dell' "aemulatio", dell' "analogia" e della "simpatia" (inseparabile dalla propria gemella, l' "antipatia"). Per chiudere il sistema attraverso cui il mondo è in ordine ed identico a se stesso – e quindi accessibile alla conoscenza – in essa, occorre un ulteriore elemento: la *signatura*. "Il n'y a pas de ressemblance sans signature. Le

¹⁹⁸ In realtà queste scienze divennero "umane" solo col passaggio alla modernità, convertendosi – rispettivamente – in linguistica, biologia ed economia politica; siccome, però, grammatica generale, storia naturale ed analisi delle ricchezze ne custodiscono i prodromi archeologici, per semplicità espositiva le chiamiamo già scienze umane (anche se, come vedremo, in esse non è affatto contemplato l' "uomo", il quale diventerà oggetto di conoscenza solo nel quadro epistemologico della modernità).

¹⁹⁹ M. Foucault, *Dits et écrits*, tome I (1954-1975) sous la direction de Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange, Paris, Gallimard, 2001, p. 528.

monde du similaire ne peut être qu'un monde marqué” (*ivi*, p. 41). Nell’ *episteme* rinascimentale conoscenza razionale (*eruditio*) e pratiche esoteriche (*divinatio*) sono solidamente appoggiate su di un'unica metafisica che potremmo definire “grammatologica”: la *ressemblance* è la forma invisibile di ciò che dal fondo dell'universo rende le cose visibili, determinandone l'intreccio armonioso. Ma affinché questa struttura unica e immutabile del mondo possa venire a sua volta alla luce ed offrirsi al sapere, occorre una “figure visible qui la tire de sa profonde invisibilité. C'est pourquoi le visage du monde est couvert de blasons, de caractères, de chiffres, de mots obscurs, de 'hiéroglyphes' ” (*ivi*, p. 42): in una parola, di 'segnature', che permettono di “leggere” come un grande libro aperto, trapunto di “graphismes”, il sistema delle *ressemblances* tra gli elementi dell'universo, l'armonia segreta del cosmo creaturale.

La convinzione metafisica profonda del sapere rinascimentale, secondo cui il mondo sarebbe stato creato da un Dio onnipotente che aveva impresso su ogni ente la cifra segreta della sua volontà creatrice (e quindi la sua 'vera natura' e la sua 'giusta' collocazione nell'universo), si traduceva dunque in una peculiare teoria del segno (ed è in essa, come abbiamo visto, che dobbiamo ricercare la struttura di fondo del *episteme* dell'epoca): dal momento che ogni sapere si dà nel discorso – o meglio, è esso stesso un'articolazione specifica del *logos* umano – e dal momento che per la metafisica rinascimentale (che combinava in sé elementi neoplatonici, gnostici ed ermetici) il vero essere del mondo, la sua ontologia, era custodita nella trama di *correspondances* tra le impronte divine che *insistevano*²⁰⁰ nelle cose, da ciò deriva, sul piano semiologico (e, conseguentemente, su quello epistemologico), che a *signans* e *signatum* si affiancasse un terzo elemento, quello della *signatura*, nel quale era custodita la vera chiave per accedere alla conoscenza del cosmo, essendo quest'ultima, in ultima istanza, scienza delle corrispondenze tra le segnature divine.

Come abbiamo visto, con la “rivoluzione scientifica” seicentesca e l’affermazione della *episteme* del *tableau*, basata su una semiologia binaria, si perse ogni traccia di questo antico sapere “segnaturale” e “grammatologico”, in cui conoscenza teorica e pratica artistica, scienza e poesia, storia e divinazione, politica e mistica, non erano separate, ma fluttuavano in una zona di indecidibilità, trapassando le une nelle altre nella lettura della trama interconnessa dei segni del mondo. Ad esso fu sostituito l’ideale del *tableau*, il cui problema non è più la decifrazione di un’unica grammatica cosmica, ma la restituzione il più possibile trasparente dei “fatti” del “mondo”, quali che siano, in ordini sinottici di rappresentazione, in classificazioni, tassonomie e modelli formali matematici. In questo senso, l’affermazione del “meccanicismo” seicentesco segnò il trionfo della metafisica ontologica, coprendo sotto una coltre epistemologica la *lossia* originaria del segno, il fatto che esso non può essere, nemmeno idealmente, una semplice rappresentazione, speculare, dell’essere, un’immagine fissa, iperuranica, sul modello delle idee platoniche, ma che esso, per sua stessa natura è una pratica, un indice, una segnatura, che “fa segno”, appunto, verso il mondo e nel suo stesso segnare costituisce il mondo che rappresenta.

A questo proposito, dal punto di vista strettamente semiotico, si può dire che vi è un vero e proprio errore nella semiologia binaria dell’*episteme* classica, dal momento che, tornando alla tabella di Mitchell, misconosce completamente la natura profonda che *insiste* in

²⁰⁰ Mentre le cose, gli enti, ex-sistono nel mondo, le signature divine in-sistono sul corpo degli enti stessi.

ogni segno – sia esso un’ “icona grafica” o un “simbolo convenzionale” – e cioè quella di essere innanzitutto e preliminarmente un “segno indessicale”, nella misura stessa in cui “fa segno”, indicando qualcosa al di fuori di sé, evocando la *presenza di un’assenza* (Mitchell 2012, p. 6). L’epistemologia del *tableau*, dunque, collocando, almeno idealmente, ogni genere di “segno” – e, conseguentemente, qualsiasi forma di sapere, di rappresentazione dei “fatti” del “mondo” – sul lato sinistro della tabella, quello delle immagini, e cioè delle idee chiare e distinte del *noûs*, ne ipostatizza la piena corrispondenza all’essere. Per questo è “ideo-logica”: perché sclerotizza il dominio convenzionale del *logos*, intrinsecamente “allusivo” (*loxos*) e “semiotico” (“non mostra né nasconde ma *sēmáinei*”), su quello rappresentazionale dell’immagine (intesa come “idea chiara e distinta”, come *eidōs* platonico), facendo della parola non più un orizzonte denso, e corposo, ma uno specchio diafano in cui l’essere si riflette senza scarto. Il che comporta che anche l’*errore* – anziché essere compreso a partire dall’*erranza* originaria, insita nella natura stessa della significazione (rappresentata, nei primi undici versi del *Poema*, dal giovane *koûros* trainato dalle cavalle del suo *thymós*) – fosse considerato *sic et simpliciter* come l’antispazio della verità, della corretta rappresentazione “more geometrico”, e che dunque, sempre “more geometrico”, potesse essere misurata con esattezza la sua distanza dal vero.

Quello che si perse completamente (nella teoria ma non, inevitabilmente, nella pratica²⁰¹) con l’affermarsi di questo nuovo modello “ideo-logico” del sapere, fu la capacità di leggere i segni, la consapevolezza che essi non sono pure immagini dell’essere, restituzioni speculari, senza scarto, della molteplicità dell’essente, ma rappresent-azioni, signific-azioni, interpret-azioni mediante le quali gli uomini “danno un senso”, sempre cangiante, ai fatti del mondo. Più radicalmente ancora – e cioè sul piano *ontologico*, relativo alla natura del segno – ciò che fu frainteso è che i segni non sono, a loro volta, degli *essenti*, dei “fatti”, i quali corrispondono puntualmente, secondo una logica binaria come quella di Port-Royal, o in base a un’ “armonia prestabilita”, ai “fatti” del “mondo”: al contrario, essi sono delle “azioni”, degli atti concreti con cui diamo un’interpretazione di quello che accade, facendo di esso un “fatto”, appunto, e non un puro nulla. Basta entrare nella redazione di un giornale per rendersi conto di quanta interpretazione, e di quanto lavoro, di quanti apparati e di quante persone impiegate, stanno dietro ai processi di decisione di che cosa è e che cosa non è un “fatto”. Al limite, dunque, non vi è differenza tra fatti e interpretazioni, dal momento che ogni “fatto”, è già da sempre, un’ “interpretazione” (grazie alla quale viene “selezionato” come fatto, dalla coscienza del singolo per la sua vita privata o dall’intero establishment giornalistico per i “fatti” di cronaca) e, viceversa, ogni “interpretazione”, in quanto tale, nel momento in cui seleziona qualcosa e gli attribuisce un significato, diventa anche, necessariamente, un “fatto”. L’ontologia del segno, dunque, è in ultima istanza, un’ontologia negativa, dal momento che la sua stessa identità consiste nella differenza, nel dif-ferire, nell’indicare, nel “fare segno”, appunto, verso qualcos’altro al di fuori di sé – ancora una volta: *Je est un autre*.

Col passare dei secoli, però, anche lo spazio trasparente dell’ “ideo-logia” dell’età classica cominciò a perdere trasparenza, a ispessirsi, a prendere corpo, e il *tableau*, l’ideale sommo di ogni rappresentazione scientifica del mondo, mostrò le sue crepe, i suoi graffi, le

²⁰¹ Su questo punto – e cioè sulla sopravvivenza, nelle pratiche culturali più disparate, dell’antico sapere “segnaturale” – torneremo più avanti, a proposito del “paradigma indiziario” di Carlo Ginzburg.

sue *segnature*, proprio come quei meravigliosi dipinti a olio dei Fiamminghi che, se visti da lontano danno un'impressione di levigatezza e perfezione, rasentando quasi l'illusione fotografica, ma che, quando ci si avvicina alla loro superficie, essa si rivela segnata da tutta una serie di crepe, pieghe, impurità. Fu allora che l'episteme della *mathesis universalis*, basata su una metafisica meccanicistica e su una scienza tassonomica degli ordini semiotici, cominciò, sul finire del XVIII secolo, a entrare in crisi, rivelando di non essere il puro specchio della verità, ma una rappresentazione di essa, storicamente determinata, e ideologicamente orientata e il mormorio dell' "analogia", della "ressemblance" e del "divenire" – che non aveva mai smesso di inquietare in profondità i *tableaux* della *mathesis* settecentesca – riemerse nel nuovo approccio al sapere delle scienze ottocentesche: in luogo delle rappresentazioni statiche dei fenomeni, esse si impegnano a ricostruirne i processi diacronici, la dispersione storica, la "vita" effettiva; se l'età classica fu l'*age du système*, la nuova stagione del pensiero è l'*age de l'histoire*. Da allora, l'ideale della conoscenza cessò di essere quello della pura e neutra rappresentazione delle cose nello spazio ordinato del "tableau", per divenire quello della ricostruzione della struttura interna dei fenomeni, delle funzioni che concretamente svolgono e dei rapporti reciproci che sviluppano nel tempo: a irrompere nell'ordine sistematico dell'episteme settecentesca, mettendola definitivamente in crisi (anche se non aveva mai cessato di inquietarne le profondità e crettarne la superficie), allora, fu proprio l'elemento temporale, il divenire storico, che esige dalla scienza la comprensione della vita concreta del proprio oggetto, della sua evoluzione diacronica.

Come osserva Foucault, il luogo privilegiato di questa inversione di paradigma fu la nuova scienza della linguistica storica, che venne poco a poco ad affiancarsi allo studio dei rapporti interni al sistema della lingua che aveva dominato la rappresentazione del sapere nei due secoli precedenti. All'inizio del XIX secolo, con la scoperta del sanscrito come luogo di comune provenienza delle lingue indoeuropee, comincia una nuova stagione nello studio del linguaggio, considerato adesso come un insieme di suoni indipendentemente dalle lettere che potevano trascriverli: il cosiddetto "studio delle variazioni interne" (fonetiche e morfologiche). Le ricerche di Grimm, Schlegel, Rask e Bopp si svilupparono secondo un approccio metodologico che rompeva nettamente col passato, indagando il linguaggio nella sua "anatomia" (proprio come la biologia, negli stessi anni, va concentrandosi sulle caratteristiche anatomiche degli organismi), alla ricerca delle sue strutture interne e delle leggi che ne decretavano il funzionamento, le medesime leggi – come quella delle modificazioni consonantiche e vocaliche – che presiedono all'evoluzione ed alla differenziazione delle lingue nella storia. Ecco allora riemergere, nella linguistica ottocentesca, la dimenticata figura della *ressemblance*, che pure aveva sempre insistito al di sotto delle ordinate classificazioni della *mathesis* classica: "la ressemblance se treuve non seulement dans le grand nombre de racines communes, mais encore elle s'etend jusqu'à la structure intérieure des langues et jusqu'à la grammaire" (Ivi, p. 304).

Grazie alle nuove sensazionali scoperte della linguistica storica ottocentesca (a cominciare da quella dell'orizzonte "originario" del sanscrito e dalla nascita conseguente,

degli studi etimologici sui “radicali”²⁰²), cominciò a prendere forma una concezione del linguaggio che gli conferiva un luogo privilegiato nel sistema del sapere, riconoscendo come non fosse possibile conoscere alcunché se non per suo tramite. Una concezione che, radicalizzandosi nel’900, ha portato a quella “svolta linguistica” che abbiamo visto nei capitoli precedenti, quella torsione critica del pensiero dai quadri ordinati delle scienze alle loro strutture di rappresentazione, storicamente determinate, riconoscendo in esse non una “spiegazione” dei fatti del mondo, alla maniera dei *tableaux* settecenteschi, ma una superficie di rappresentazione che costituisce, di fatto, il “mondo” in cui viviamo, il quale è composto, come dice Wittgenstein, dalla “totalità dei fatti, e non delle cose” (*Tractatus*, 1.1), e cioè la totalità di ciò che “interpretiamo” come fatto all’interno della “forma di vita” in cui viviamo.

Fu così che l’antico rapporto di “segnatura” tra parole e cose si riaffacciò all’interno del nostro orizzonte culturale per donare all’ordine della rappresentazione, ormai consolidato, quella profondità che aveva perduto a discapito della sistematicità, calando le griglie dello spazio del sapere nel tempo della storia. Questo recupero avvenne però in una prospettiva del tutto inedita, vale a dire assumendo il corpo stesso del linguaggio come oggetto, come *chose*. La struttura misteriosa della “segnatura” che marcava l’universo cosale nel Rinascimento, viene adesso riscoperta all’interno del contesto simbolico stesso della rappresentazione, della *mathesis*: è il linguaggio *come* oggetto, che porta in sé le stimmate della propria origine e le tracce dei suoi mutamenti, è in esso che prendono vita il desiderio, la volontà, l’azione umane.

È a questo punto che inizia a delinarsi chiaramente la prospettiva critica dalla quale Foucault conduce la propria inchiesta archeologica sugli ultimi quattro secoli della storia del sapere. Il brano seguente, a questo proposito, potrebbe essere letto come un vero e proprio manifesto della “svolta” critica verso le strutture del linguaggio di cui Foucault è stato uno dei grandi protagonisti:

Le langage a repris la densité énigmatique qui était la sienne à la Renaissance. Mais il ne s'agit pas maintenant de retrouver une parole première qu'on y aurait enfouie, mais d'inquiéter les mots que *nous* parlons, de dénoncer le pli grammatical de nos idées, de dissiper les mythes qui animent nos mots, de rendre à nouveau bruyant et audible la part de silence que tout discours emporte avec soi lorsqu'il s'énonce. [...]. Le fait que *nous* sommes, avant la moindre de nos paroles, dominés et transis par le langage.²⁰³

Il linguaggio è la matrice, irrepresentabile a sua volta, delle nostre rappresentazioni. Scopriamo, al termine dell’impresa archeologica in cosa consisteva l’enigma originario, il fatto bruto che “il y a de l’ordre” (Foucault, 1966, p. 13), a partire dalla cui constatazione Foucault aveva intrapreso la sua ricerca genealogica sulla fisionomia degli *spazi del sapere*: esso era, fin dall’inizio “le langage en son être brut”. Acquisita questa consapevolezza, la critica moderna diventa un’indagine delle strutture profonde che animano l’universo linguistico, la rete inestricabile di corrispondenze, tropi, glissements e occultamenti che ne percorre la superficie. Paradossalmente, quest’attività è molto più vicina a quella del sapiente rinascimentale che a quella del *philosophe* settecentesco, l’uno indagatore della trama dei

²⁰² Si pensi a questo proposito al *Vocabulaire* di Benveniste, su cui, nel capitolo 1.2 abbiamo gettato uno sguardo seppure sommario: se non fosse stata per questa “rivoluzione scientifica” nella linguistica – al di fuori, cioè, del rinnovato paradigma storico – un’opera del genere non sarebbe stata nemmeno concepibile.

²⁰³ Ivi, p. 311.

tropismi inscritti nelle cose, delle “signature” segrete delle loro *correspondances*, l'altro dedito a classificare gli oggetti all'interno del quadro astratto della *mathesis*. L'archeologo del sapere è come un novello alchimista, divinatoro, astrologo, ma a differenza di essi, la verità di cui egli è in cerca, l'*arché*, non è il Verbo che Dio, all'atto della creazione, ha iscritto nelle cose, ma la traccia delle decisioni umane – la storia – lasciata impressa nell'etimologia e nella semantica delle parole e nella sintassi delle loro combinazioni. Non si tratta più, allora, di scoprire la parola all'interno delle cose (Rinascimento), né di rappresentare il mondo delle cose il più fedelmente possibile nel quadro simbolico, astratto, del linguaggio (età classica), ma di comprendere le parole stesse come cose, all'interno delle quali insiste una segnatura storica, l'eco profonda di decisioni politiche, di mitologie, di volontà e di desideri. Per questa ragione la ricerca foucaultiana non è propriamente una storia, in cui viene ripercorsa la successione degli eventi in cerca delle cause che li hanno prodotti, ma un'*archeologia*, un'inchiesta sulle origini, sulle sorgenti da cui sgorga senza sosta il senso del nostro linguaggio, che insistono nel nostro presente come le rovine di antichi monumenti.

Possiamo riassumere in uno schema l'itinerario teorico dell'Archeologia delle tre forme assunte dallo “spazio del sapere” (o *episteme*) dal Rinascimento a oggi in *Les mots et les choses*, quello che lui definiva il suo “libro sui segni”:

Rinascimento: cose => parole (le cose *sono* parole)

Età classica: parole ≠ cose

Modernità: parole <= cose (le parole *sono* cose)

Nel Rinascimento gli oggetti, le cose del mondo, erano considerate come portatrici di un segno divino, di un “engramma” creaturale iscritto in esse; compito del sapiente era affinare le tecniche per decifrare e tramandare il linguaggio segreto che le cose stesse *erano* in sé. Con l'età classica parole e cose hanno compiuto il loro divorzio, essendo le prime nient'altro che una rappresentazione (idealmente il più fedele possibile, trasparente) delle cose denotate, le quali, nella loro assoluta non linguisticità, sono l'oggetto dell'intenzione conoscitiva. Nella modernità, infine, si può quasi parlare di un ritorno al Rinascimento, ma rovesciandone gli elementi: è il linguaggio stesso a divenire oggetto e non la cosa ad essere considerata come linguaggio, né l'uno la rappresentazione dell'altra. Per questa ragione, la relazione gnoseologica classica viene messa in discussione: dal momento che una sua analisi accurata ci rinvia direttamente alle pratiche discorsive che lo costituiscono e lo predeterminano, non si può più parlare di un oggetto rivolto al soggetto conoscitivo.

Le inversioni di paradigma corrispondono ad altrettanti inversioni nella “semiologia del sapere”, e, se vogliamo, nel “sapere della semiologia”, vale a dire, nelle differenti concezioni del segno e della rappresentazione che si sono avvicendate nel corso delle epoche. Da questo punto di vista, allora, la posta in gioco di ogni sapere, che la critica archeologica riporta alla luce, è in un certo senso la stessa della critica kantiana²⁰⁴, ossia quella circa le

²⁰⁴ Non a caso Foucault dedicò all' “Antropologia dal punto di vista pragmatico” di Kant la sua tesi complementare di dottorato, accanto alla *Storia della follia*, sua tesi principale, poi divenuta una delle sue opere più celebri. Questo lavoro, rimasto inedito per quasi sessant'anni, recentemente è stato reso disponibile in italiano dagli sforzi congiunti del “kantista” Gianluca Garelli e del “foucaultiano” Mauro Bertani: I.Kant (e M. Foucault), *Antropologia dal punto di vista pragmatico*, Torino, Einaudi, 2010.

condizioni di possibilità, lo spazio di rappresentazione in cui esso si dà. Come abbiamo avuto già modo di osservare, però, l'a priori kantiano – per quanto rimase, per Foucault, una bussola teorica imprescindibile per l'intero coro della sua carriera – perse in Foucault la sua funzione trascendentale per diventare quello che lui amava definire, con un produttivo paradosso, un “a priori storico”. In Kant, la natura dei segni non costituiva ancora (e non più) un problema filosofico maggiore, facendo egli parte, nella ricostruzione dell'archeologia del sapere foucaultiana, dell'epoca classica, di cui, in un certo senso, la sua filosofia critica costituisce al contempo il grande compimento e il superamento. L'apriori kantiano, infatti, può essere riconosciuto come il momento in cui l'*espace du tableau* dell'*episteme* classica prende riflessivamente coscienza di sé, diventando teoria epistemologica e ontologica, e dunque prescrizione, normatività “de-onto-logia” della conoscenza. E infatti, la torsione critica del pensiero sulle proprie condizioni trascendentali di possibilità operata da Kant (sul cui modello sono costruite, a loro volta, tutte le svolte critiche del pensiero, ivi compresa l'odierna “svolta visuale”) si articola in due momenti fondamentali, che possiamo definire l'uno “descrittivo” e l'altro “prescrittivo”: anzitutto, l'analisi della fisionomia della prassi conoscitiva del *tableau*, della griglia, dello schema, che costituiva la struttura della “scientificità” del suo tempo e aveva trovato la sua summa nei *Principia* di Newton, e successivamente, la sua “prescrizione” come forma assoluta di ogni conoscere. Una simile restituzione diacronica, però, non rende giustizia dell'effettiva portata del gesto teorico della critica kantiana, in cui i due “momenti”, di fatto, si danno *simultaneamente*: l'analisi critica implica fin dal principio la prescrizione epistemologica, o, nei termini che ormai ci sono familiari, dalla lettura di Parmenide, l'ontologia implica già da sempre una deontologia.

Per questa ragione, nella *Critica della ragion pura* lo spazio per la riflessione sullo spessore dei segni, sulle strutture linguistiche, e sulle loro determinazioni storiche, sulla curvatura culturale e contingente di ogni spazio di conoscenza è minimo, se non assente. Non è un caso, allora, quando Kant studia le strutture del linguaggio, lo fa sempre e rigorosamente nei termini della logica, e della sua trasparenza rispetto al *denotatum*, e non in quelli della linguistica, in cui a essere problematizzata è, fin dall'origine, proprio l'idea stessa della referenza. È per questo che, come siamo stati abituati fin dai tempi del liceo, l'opera di Kant si presta meglio di qualsiasi altra a restituzioni grafiche in schemi, tabelle, diagrammi di flusso, algoritmi: perché è essa stessa la quintessenza della tabella, del *savoir du tableau* di quella che, nei corsi universitari, viene chiamata “Storia della filosofia moderna”, il cui programma va, invariabilmente “da Cartesio a Kant”. Allo stesso tempo, però, proprio in virtù della sua torsione critica, Kant è il primo a stracciare il cielo della rappresentazione” del *tableau*, nella misura stessa in cui lo “rende visibile”, per dirla con Klee, lo mostra, lo porta a coscienza. Ed è per questo che il suo trascendentale ha anche un così alto valore etico, sorprendentemente resistente all'usura del tempo: perché, se lo si osserva dal punto di vista storico, una fotografia di impareggiabile onestà intellettuale, sui limiti delle possibilità conoscitive dell'uomo del suo tempo, basate sul modello della fisica newtoniana.

Tale fisica, però, com'è noto, è basata su una concezione “euclidea” dello spazio, che Kant, per così dire “biologizza”, facendone, nell'estetica trascendentale, la facoltà a priori della nostra intuizione dello spazio. Ed è proprio a partire da questa concezione dello spazio che si può comprendere la portata della rivoluzione concettuale dell'*âge moderne*, che ha portato, alle varie svolte culturali nel pensiero contemporaneo. Foucault, infatti, sposterà il

problema della torsione critica kantiana dall'epistemologia, dalle condizioni trascendentali universali della conoscenza, all'*episteme* stessa, ossia allo *espace historique* in cui tali condizioni si danno, riconoscendo tale spazio non come l'unica struttura possibile della conoscenza, ma come una delle tante strutture possibili che gli uomini hanno dato, nel corso della storia, ai loro sistemi di rappresentazione dei "fatti" del "mondo". Non vi è un unico spazio del sapere, ma molti spazi possibili, storicamente determinati, che, nondimeno, come l'apriori kantiano, predeterminano ogni nostra conoscenza del mondo: è questo il senso dell'apriori storico. Di conseguenza, allora, tale struttura dello spazio del sapere, non sarà più una struttura logico-formale, come quella analizzata da Kant, indipendente da qualsiasi fattore storico, ma al contrario, sarà una struttura semiologica e linguistica, in cui vengono articolati, secondo un certo ordine, significanti e significati. Il che significa che il pensiero critico non può più limitarsi a identificare *tout court* il "sistema semiotico" che struttura i saperi con un sistema di coordinazione logica (binaria) di "parole e cose", di "segni e significati", universalmente dato, ma deve comprendere quale interpretazione semiologica, e dunque quali convenzioni sono state stabilite, nella strutturazione di tale spazio. E dunque, il problema della filosofia critica, nel momento in cui incontra la storia, non è più quello delle condizioni logiche di possibilità del sapere, ma della "critica delle segnature" che strutturano i sistemi segnici del sapere, che presiedono alla creazione dei suoi concetti, delle sue pratiche, dei suoi valori. Il sistema semiotico non è dato, come i fatti non sono dati una volta per tutte, ma è il frutto di un'interpretazione, di una selezione, di un'assunzione di valore: per questo, il problema dell'archeologia del sapere, intesa come "critica delle segnature", è quello dello spazio vuoto, del dislivello, della lacerazione tra ermeneutica e semiologia.

Detto questo, possiamo tornare al nostro esempio delle concezioni dello spazio. Se nello spazio euclideo (lo spazio "neutro", privo di una propria curvatura, in cui siamo abituati a immaginarci gli enti geometrici) la somma degli angoli interni di un triangolo è 180° , nello spazio sferico riemanniano sarà $<180^\circ$, mentre nello spazio lobačevskiano $>180^\circ$ ²⁰⁵. Come per le geometrie non euclidee il significato di una figura (le sue proprietà, espresse dalla sua equazione) non è intrinseco ad essa, ma legato alle regole dello spazio in cui è rappresentata, allo stesso modo – l'abbiamo già visto con Saussure e Benveniste – il significato di un segno non si dà in assoluto, ma dipende dal contesto semiotico e semantico in cui è inserito: è solo in riferimento ad una struttura significazionale che un segno è tale, solo all'interno di questa esso ha un valore. L'archeologia foucaultiana, indagando il rapporto di circolazione di senso che intercorre tra i segni e le strutture discorsive, si configura dunque come un' "ermeneutica dei processi semiotici". Un'operazione teorica che può essere paragonata all'operazione che Einstein ha fatto nella fisica, anch'essa basata sulla scoperta delle geometrie non-euclidee, che gli ha permesso di vincolare la "tensione" della struttura dello spazio, la sua "curvatura" ai campi di forza che la percorrono. In questo senso è una "teoria della relatività culturale", che studia la fisionomia, la curvatura "non-euclidea", degli spazi di sapere che si producono storicamente nella faglia tra "ermeneutica" e "semiotica".

Tale faglia, tale vuoto tra i *tableaux* dei sistemi di rappresentazione dei "fatti" del "mondo" e la loro interpretazione è lo spazio in cui si produce la struttura semiologica dei

²⁰⁵ Sul significato epistemologico delle geometrie non euclidee cfr. , tra gli altri, J.H. Poincaré, *La scienza e l'ipotesi*, (Bompiani, Milano 2003) e *Il valore della scienza* (La nuova Italia, Scandicci – Firenze – 1994).

saperi in un'epoca data, il "senso" che viene dato alle cose all'interno dei paradigmi di conoscenza, il significato che assumono rispetto al complesso di tutte le altre conoscenze. La tabella di Mitchell ci permette una ricostruzione sinottica dell'articolazione semiologica che presiede alla costituzione degli ordini di rappresentazione da Aristotele a Kittler, la quale, con l'aggiunta della triade dell'ontologia, può essere tracciata indietro fino a Parmenide. In questo senso, essa può essere assunta come una mappa, un geroglifico, di quello che Foucault chiama "l'apriori storico" della cultura, il cui spazio è aperto dalla tensione tra l'ordine della rappresentazione dell'immagine e quello del testo.

La caratteristica fondamentale di tale mappa consiste nel fatto che essa può essere utilizzata, come fa Foucault ne *Les mots et les choses*, per ricostruire la struttura degli spazi di rappresentazione del mondo attraverso le epoche storiche, permettendo di confrontarle su una base comune, così come l'utilizzo della geometria reimaniana ha permesso a Einstein di confrontare sulla stessa base, le proprietà di corpi diversi in spazi a curvatura diversa: quello della *segnatura*, e cioè dell' "interpretazione", storicamente cangiante, del rapporto tra significanti e significati, e cioè, i processi di formazione degli ordini semiotici e, conseguentemente, della determinazione delle identità di tali segni dal punto di vista ontologico. Tale strumento teorico è il cuore pulsante della critica genealogica, che Foucault utilizzerà estensivamente nel corso della sua ricerca: una volta riconosciuto che le "cose" e i "fatti" non sono entità date in assoluto, ma sono sempre il frutto di una decisione, di una scelta, di un'interpretazione, storicamente e ideologicamente determinata, di tali cose e di tali fatti è possibile fare "una storia". *Genealogia* è, appunto il nome di questa strana storia delle "cose" e dei "fatti" (e quindi dei "concetti", essendo ogni fatto, già da sempre, un' "interpretazione") secondo il programma che Nietzsche, nella *Gaia Scienza*, affidò al pensiero a venire²⁰⁶: è così, allora che si può fare una storia della "clinica", della "follia", del "carcere", delle "istituzioni totali", dell' "economia", del "diritto e della pena" etc. e lo si può fare proprio perché questi concetti non sono fatti assoluti, ontologicamente predeterminati, ma entità che sono emerse e si sono inabissate sulla superficie della storia.

Non stupisce, allora, se nell'introdurre il suo "ologramma" delle forme di rappresentazione della cultura agli studenti del corso di *Theories of Media*, Mitchell ha osservato che esso resta valido indipendentemente dal grado di sviluppo tecnico della cultura e/o per l'epoca storica per cui viene utilizzato, essendo esso stesso uno strumento per poter confrontare, su una base comune, modi diversi di rappresentarsi i fatti del mondo: "no matter

²⁰⁶ In un passo, intitolato "Qualcosa per i laboriosi", Nietzsche fa uno schizzo degli oggetti possibili per una filosofia a venire, tra i quali ritroviamo alcuni dei temi fondamentali del pensiero di Foucault. Scrive Nietzsche: "A chi vuole fare oggi uno studio di cose morali, si apre oggi un immenso campo di lavoro. Ogni sorta di passione dev'essere singolarmente ben ponderata, e seguita attraverso tempi, popoli, individui grandi e piccoli; la ragione di ognuna e tutte le loro valutazioni e chiarificazioni delle cose devono venire alla luce! Fino ad oggi tutto ciò che ha dato colore all'esistenza non ha ancora una storia: o dove è mai una storia dell'amore, della cupidigia, dell'invidia, della coscienza, della pietà, della crudeltà? Persino una storia comparativa del diritto, o anche soltanto della pena, fino ad oggi manca del tutto. [...]. Tutto ciò che fino ad oggi gli uomini hanno considerato come proprie "condizioni di esistenza", e tutta la ragione, la passione e la superstizione presenti in questa considerazione – tutto questo è stato già indagato fino in fondo? [...] Si ha bisogno di intere generazioni e generazioni di studiosi che lavorino insieme secondo un piano, per esaurire i punti di vista e il materiale in questo proposito" F. Nietzsche, *La Gaia scienza*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1991, pp. 44-45

what will be the future development of media, also the coming devices will have to implement the same triadic system”²⁰⁷.

5.2.1) Il potere della segnatura e la segnatura del potere

Sappiamo dalla semiologia che il significato, e con esso la comunicazione umana, in qualsiasi tempo e in qualsiasi cultura, è generato dall’interazione di tre fattori: un elemento “sensibile” (il *significante*, un oggetto, un segno grafico, un qualsiasi supporto materiale portatore del significato), un elemento “mentale” (il *significato* del segno, che De Saussure chiamava “immagine acustica”, simboleggiata, nel suo *Corso di linguistica generale*, dal disegno dell’albero) e un elemento “mediale” (le frecce di De Saussure, che connettono il significante al significato – la parola “arbor” al disegno dell’albero – o, nel grafo S | s, la barra). Questo terzo elemento, corrispondente all’indice peirciano o alla segnatura rinascimentale è il punto di fuga dell’intera semiologia, il più critico, in quanto irrepresentabile, letteralmente, “indicibile” e “inimmaginabile”. Con Derrida, potremmo dire che esso è il “pericoloso supplemento” che lega il *signans* (il dicibile, la parola) al *signatum* (l’immaginabile, l’immagine acustica), generando significato, o meglio, “disseminando” senso, e dischiudendo così lo spazio della comunicazione²⁰⁸. In assenza di questo nesso impalpabile, infatti, non esisterebbe nessuna cultura; eppure, ogni volta che tentiamo di afferrarlo si sottrae, scivola nel vuoto, lasciandoci nel paradosso di non riuscire a esprimere la condizione di possibilità dell’espressione in generale. De Saussure aveva osservato che tale connessione, tanto sfuggente quanto indispensabile, non si può indagare secondo criteri di oggettività rigorosa, essendo il prodotto, in linea di principio, di un arbitrio:

Ainsi l'idée de "sœur" n'est liée par aucun rapport intérieur avec la suite de sons s-ö-r qui lui sert de signifiant; il pourrait aussi bien être représenté par n'importe quelle autre: à preuve les différences entre les langues et l'existence même de langues différentes. (...) Le mot arbitraire appelle aussi une remarque. Il ne doit pas donner l'idée que le signifiant dépend du libre choix du sujet parlant (...) nous voulons dire qu'il est immotivé, c'est-à-dire arbitraire par rapport au signifié, avec lequel il n'a aucune attache naturelle dans la réalité.²⁰⁹

Si potrebbe discutere a lungo sulla natura di questa “arbitrarietà del segno”, l’ipostasi su cui poggia tutta la semiologia saussuriana, dalla quale, come dice lui, seguono “innombrables conséquences” (Saussure, p. 100): se essa sia sempre il risultato accidentale di una serie di contingenze storiche (e cioè, semplicemente, che il significante è “immotivato” rispetto al significato) o se invece sia il frutto di una decisione sovrana – “arbitraria”, appunto – da parte di chi ha il “potere di segnare”.

A questo proposito, Saussure si attesta su una posizione decisamente contingentista, almeno per quanto riguarda il segno linguistico: se, infatti, altri segni – come i segnali stradali, i codici, e più in generale, i cerimoniali, i costumi e i rituali (non solo quelli dei popoli “primitivi”, ma ogni tipo di “celebrazione” di un rito: un matrimonio, un processo, una

²⁰⁷ Dal corso di *Theories of Media* tenuto alla University of Chicago, lezione del 03/02/2014.

²⁰⁸ Su questo punto torneremo nel cap. 8.1.

²⁰⁹ F. De Saussure, *Cours de linguistique générale*, ed. critica di R. Engler, Wiesbaden 1967, pp. 100-101.

riunione del parlamento, un compleanno, una messa, una comunione) – sono per lo più frutto di un’istituzione, di una convenzione stipulata esplicitamente (per quanto essa possa essere così antica, come nel caso dei rituali religiosi o delle festività folkloriche, da essersene perse le tracce), lo stesso, non si può dire del segno linguistico, che è per lo più frutto del caso, che ha portato senza una particolare ragione, attraverso una serie incalcolabile di contingenze storiche, a collegare certi significanti a certi significati.

Nel corso del XX secolo, però, lo sviluppo vertiginoso dei mezzi di comunicazione e l’affermarsi dei poteri totalitari hanno costretto a ripensare, almeno in parte, la neutralità scientifica che Saussure, ancora alla fine del XIX secolo, poteva professare: non soltanto i segni rituali e cerimoniali (tra cui si possono annoverare anche i cartelli e i segnali stradali) sono il frutto di una convenzione, e quindi il risultato di una tensione tra forze contrastanti e della decisione di un potere sovrano, che istituisce un ordine di senso a partire da un’anomia originaria, ma lo stesso linguaggio si è rivelato come tutt’altro che neutrale, mostrandosi come un vero e proprio campo di forze, attraversato in massimo grado da tensioni storiche e da rapporti di potere. Come osservò Barthes durante il suo soggiorno nella Cina di Mao, ad esempio, il “nomoteta” non ha soltanto il potere di dettare legge, ma anche, e più originariamente, il potere “logotetico” di dettare linguaggio, di attribuire significati alle parole, di bandirne altri, di plasmare il rapporto tra significanti e significati, intervenendo a vario titolo sulla loro coordinazione: nella Cina maoista, infatti, non solo la “segnatura” di Mao, nel senso della sua stessa firma, campeggiava in gigantografie sui muri delle città., ma, come è noto, la “Rivoluzione culturale” ebbe fortissime ripercussioni nella lingua cinese, riformando ampiamente il sistema ideografico, creando e disfacendo concetti in linea con il programma politico-economico-culturale del Partito²¹⁰.

Un processo analogo ha accompagnato tutti i totalitarismi del secolo scorso, affermatasi in concomitanza con lo sviluppo, sostenuto dalla tecnologia elettrica, del sistema interconnesso dei mezzi di comunicazione di massa. In questo processo, il concetto di “stampa” si è dilatato enormemente, estendendo i propri orizzonti dal suo esclusivo significato “letterale” di “carta stampata” (giornali, libri, riviste), in cui era rimasto confinato fino alla fine del XIX secolo, all’ “etere” infinito e immateriale in cui circolano le onde sonore della radio e quelle di luce della televisione²¹¹; il che ha significato, per chi produce informazione e per chi la controlla, la possibilità di raggiungere chiunque in qualunque momento, ovunque si trovi: in questo senso le masse ordinate, ammaestrate al monopensiero dei poteri totalitari e il pubblico dei massmedia non sono che due facce della stessa medaglia, l’uno il prodotto storicamente inevitabile dell’altro. La commistione massmedia-potere totalitario ha “portato a leggibilità”, ha “reso visibile”, un connubio, quello tra nomotetica e logotetica, che era sfuggito a Saussure, per il quale l’ “arbitrarietà” del segno come frutto del “potere di segnatura”, e non soltanto come mera accidentalità storica, non era ancora così evidente, al punto che lo esclude in linea di principio dalle proprie definizioni della linguistica generale. Negli anni immediatamente successivi alla sua morte (avvenuta nel 1913), invece, il nesso tra potere e forme della cultura, tra cui i concetti stessi della lingua, sarebbe diventato

²¹⁰ R. Barthes, *Carnets du voyage en Chine*, Paris, Christian Bourgois Editeur, 2009.

²¹¹ Su questo tema, è classico il contributo di M. McLuhan in *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, Toronto, University of Toronto Press, 1962, al quale si dovrebbe aggiungere, per lo meno, il saggio di Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter* (Stanford, Stanford University Press, 1999).

l'asse portante della politica mondiale, sotto la spinta di una serie interminabile di rivoluzioni tecnologiche nell'ambito delle telecomunicazioni.

Fu nei totalitarismi, dunque, che, si rivelò in maniera lampante come il potere politico nella sua forma assoluta, in assenza di contropoteri democratici, non produca (e si riproduca) soltanto (nel) diritto, ma anche, e più in profondità, (nel) linguaggio, oltre che in ogni altro genere di segni, di simboli e di immagini. Detto altrimenti: non si può separare in linea di principio l'apparato della sovranità politica – con le sue ritualità, le sue convenzioni, i suoi organi di potere (legislativo, esecutivo e giuridico) – da quello dell'ideologia, dalla produzione culturale. Eppure, sebbene questo nesso sia diventato evidente grazie all'apparizione concomitante e correlata di “dittature di massa” e “mezzi di comunicazione di massa” (o, che è lo stesso, mezzi di *creazione* di massa) sulla superficie della storia, esso non è il frutto di una contingenza storica, di un'eccezione verificatasi in un frangente particolare, ma è un elemento strutturale di *ogni* potere e, correlativamente, di *ogni* linguaggio: è questa la torsione politica che Foucault ha dato alle intuizioni di Saussure, interpretando ogni linguaggio come un “ordine del discorso”, come un insieme di “pratiche discorsive” che definiscono, nelle differenti epoche storiche, differenti campi di sapere/potere²¹².

Lo spazio interstiziale tra i segni e i loro significati, il vuoto inesprimibile da cui scaturisce la significazione è il luogo di un conflitto, di una tensione, dove si scontrano potenze contrastanti: il significato, o meglio, la *significanza* dei segni, il fatto che, in generale, delle entità altrimenti inerti significhino qualcosa e possano essere scambiate nel commercio simbolico della comunicazione umana, è la scintilla che si genera dalla frizione di queste forze contrastanti. La lotta politica, la ricerca scientifica, la militanza poetica, l'impresa artistica, afferiscono tutte a questo notturno bacino comune, al vuoto irrepresentabile in cui si decidono le sorti della rappresentazione, “cosa” significa “cosa”, le mappe con cui ci orientiamo nel mondo, i nostri modelli di conoscenza, le nostre categorie di riconoscimento individuale, sociale e politico. Come abbiamo visto, la nascita della significanza, la costituzione dei sistemi semiotici all'interno dei quali comunichiamo, in cui a determinati segni corrispondono determinati significati, non deve essere fatta risalire a un' “origine” (*Ursprung*) mitica, come vorrebbe il modello biblico della segnatura prelapsaria con cui Adamo dette un nome ad ogni creatura del paradiso terrestre, bensì a una “scaturigine” (*Entstehung*) sempre in atto, mai decisa una volta per tutti, oggetto di conflitto permanente, di frizione tra forze contrastanti. Quanto più l'indagine semiologica si addentra nella struttura della significazione, allora, tanto più chiaramente le si palesa la sua natura essenzialmente politica: se il fondamento della scienza dei segni è costituito dall'arbitrarietà della segnatura, il suo vero oggetto, dunque, non potrà essere la struttura semiotica in cui circolano significati

²¹²Cfr. M. Foucault, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971. A questo proposito, uno dei contributi più interessanti all'analisi del rapporto tra “nomotetica” e “logotetica” arriva da Ivan Illich, il quale nel primo capitolo di *Lavoro-ombra* (Milano, Mondadori, 1985), ripercorre la storia nascita delle lingue nazionali europee – quella che lui chiama “lingua madre” – sul finire del XV secolo. Dal testo di Illich si apprende come, contrariamente a quanto si potrebbe immaginare, la formazione degli idiomi nazionali fu tutt'altro che un processo spontaneo, ma il frutto di una complessa operazione “a tavolino” ad opera di grammatici e istituzioni di formazione. Il laboratorio di questo processo, fu la Spagna di Isabella di Castiglia, e il suo oscuro eroe il grammatico Elio Antonio de Nebrija, il quale nel 1492, proprio negli stessi giorni in cui Colombo proponeva alla regina di finanziare la sua spedizione per le Indie via occidentale, “offriva alla sua sovrana una nuova arma, la grammatica, destinata ad essere adoperata da un mercenario di nuovo tipo, il *letrado*” (p. 19).

bell'e fatti, ma l'arbitrio stesso – sia esso mera “contingenza” storica immotivata, “convenzione” tra più parti o “decisione” sovrana – in cui la *significanza* si genera, degenera e si rigenera senza posa.

Come abbiamo visto con l'analisi della disseminazione del concetto di “dike”, la nascita del significato non è un processo pacifico, ma il luogo di una tensione, di uno scontro, di una lotta politica, – di più, è il luogo stesso *della* lotta politica. Da un punto di vista semiologico, infatti, cos'è la sovranità se non la capacità di *segnare*, di stabilire per convenzione cosa è ammesso fare e cosa non lo è, secondo quali regole i cittadini possono condurre i loro scambi economici, lavorativi, simbolici, affettivi? Il legislatore è il “signator”, colui che stabilisce “cosa significa cosa” in base non tanto all'arbitrio personale, ma al sistema delle convenzioni pregresse della cultura a cui appartiene e delle sue istituzioni. Quando, invece, è l'arbitrio del singolo potentato a decidere, senza riguardo alla tradizione e alle istituzioni, ecco allora che il legislatore diviene “dictator”, il suo giu-dizio non è più uno ius-dicere, un “dire” secondo “diritto” attenendosi al giuramento (come abbiamo visto, il verbo da cui deriva *ius* è *iurare*) prestato alle istituzioni dei padri (da *yous, “formula”, “regolarità rituale”), un *sacramentum* religioso (da cui il francese *serment*), ma un puro *dictatum*, letteralmente un “dire senza diritto”, uno “ius-dicium” senza “ius”, senza giuramento, senza ossequio della tradizione, e per questo, senza diritto. Come ha mostrato Benveniste, il diritto (lo *ius*) del giudizio risiede nel dire secondo giuramento, ossia ripetendo “parola per parola” (Benveniste 1969 [2007], p. 372) una formula fissata dalla tradizione: ebbene, il *dictator* fa della sua parola non la ripetizione di una formula ma la positura arbitraria di un significato, egli “segna”, non secondo il diritto della convenzione, ma secondo il proprio arbitrio.

In questo senso, appare evidente come convenzione e arbitrio non siano affatto sinonimi, ma semmai, opposti, designando l'uno una la decisione autocratica imposta da un singolo ad altri individui e l'altro una stipulazione concertata collettivamente (da “con-venio”: venire insieme, radunarsi, incontrarsi). Naturalmente, nella realtà concreta della vita politica, questi due elementi non si danno mai in purezza, ma si intrecciano e si compenetrano sempre vicendevolmente, al punto da non poter esistere l'uno indipendentemente dall'altro: come potrebbe, infatti, un singolo individuo diventare un *dictator* plenipotenziario se non attraverso una convenzione con gli altri, senza il loro *con-sensum*? E viceversa, come potrebbero rinnovarsi le convenzioni senza un margine di arbitrio necessario a produrre uno scarto rispetto alle formule depositate dalla tradizione?

Non è questa la sede per approfondire le implicazioni politologiche di questo argomento. Ciò che qui ci interessa è che, quale che sia la natura, la forma e la legittimità di un potere, esso sarà sempre, invariabilmente, potere di “segnare”, di produrre ordini di significanza, all'interno dei quali certe cose ne significano certe altre, certi comportamenti si possono tenere e certi altri no, e a certe contravvenzioni del codice corrispondono certe pene. In ultima istanza, dunque, il potere di segnare corrisponde al potere di stabilire non solo le regole del gioco, ma anche il terreno su cui si gioca e i ruoli che si occupano al suo interno: un potere *semiologico* che, come sappiamo, è tanto *ontologico* quanto *deontologico*²¹³.

²¹³ Da questo punto di vista, la grande crisi politico-economica che l'occidente sta attraversando in questi anni lascia trasparire, da qualunque lato la si guardi, una confusione nello stabilire “chi” segna e “che cosa”, di fatto,

Scolio: Arte contemporanea e segnatura. La definizione delle “regole del gioco”, delle condizioni di riconoscibilità di qualcosa come “arte” è la grande posta in gioco dell’arte contemporanea, costantemente chiamata a legittimare il senso del proprio operato, attraverso artist statements, curatele, sponsorizzazioni delle gallerie, retrospettive nei musei. Col risultato di aver sviluppato un *discorso* se possibile ancor più esoterico e specialistico di quello accademico, non potendo più limitarsi all’ostensione dell’opera, ma dovendo accompagnare ogni esposizione con un apparato di scartoffie curatoriali e cerimoniali galleristici per rendere esplicita la metacomunicazione “questa è arte”. Al punto che spesso, ormai, la metacomunicazione, la produzione discorsiva volta a definire la cornice di validità dell’arte, a “segnare” qualcosa come ‘arte’, ha sopravanzato in molti casi l’attività artistica stessa, e cioè l’artigianato. Anzi, di fatto, almeno a giudicare dall’aria che tira nei quartieri alti, dove girano cifre importanti, sembra averla soppiantata quasi del tutto, e le opere si identificano in toto con lo statement stesso della loro ‘artisticità’. Passeggiando tra le opere di Damien Hirst (o meglio dei collaboratori di Damien Hirst, dato che, come è noto, non realizza lui le sue opere), ad esempio, si ha l’impressione di ascoltare un refrain: “questa è arte”, “questa è arte”... una pecora tagliata a metà, una testa di vacca in putrefazione, un posacenere gigante pieno di mozziconi di sigarette...”questa è arte, questa è arte”...bisogna riconoscere a Hirst di aver portato alle sue conseguenze più estreme la tendenza dell’arte contemporanea alla pura segnatura, e non senza ironia.

5.3) La triade antropologica di Belting: *immagine/corpo/medium*

La vera posta in gioco di ogni sistema ternario consiste nel suo elemento mediano, sia esso la “X” tra *image* e *text*, il vuoto della rappresentazione che *insiste* in ogni ricerca icono-logica, o il nel nesso inesprimibile e sempre cangiante che unisce i segni ai loro significati, o, più esattamente, che rende “segni significanti” entità altrimenti amorfe. Non solo. Lo spazio vuoto della segnatura – indicibile e inimmaginabile, irrappresentabile se non allegoricamente – è l’orizzonte della disputa politica, dell’impresa scientifica, della militanza artistica e poetica, e come tale, l’autentico oggetto delle scienze della cultura. In questo senso, come Bateson aveva compreso forse meglio di chiunque altro, non vi è alcuna discontinuità tra l’indagine scientifica, l’analisi epistemologica, la critica politica, sociale e psicologica e la ricerca estetica, artistica e letteraria: quale che sia la curvatura assunta dalla ricerca, infatti, pensare significherà sempre cercare di comprendere la fisionomia di quell’ “unità di fondo” che Bateson chiamava “struttura che connette”²¹⁴, la trama delle segnature che attraversano la cultura, tracciando confini tra amici e nemici, identità e alterità, spazi e antispazi di pensiero e d’azione, definendo i lineamenti della forma di vita in cui viviamo.

A questo proposito, non si deve pensare soltanto alla grande struttura che connette ogni frammento dell’universo, dalle stelle marine a quelle del cielo, dalla poesia, alla matematica, ai sacramenti religiosi, ma, più nello specifico, alle strutture che connettono, in ogni ambito, i significanti ai loro significati, il linguaggio alla comunicazione tra uomini e la comunicazione tra uomini al mondo delle pietre, delle piante e degli animali. La domanda che

viene segnato: molto spesso, infatti, coloro che sarebbero apparentemente tenuti a stabilire sovranamente le regole della competizione economica (i rappresentanti politici) sono in larga misura soggetti all’arbitrio di chi a tali regole dovrebbe sottostare (i grandi poteri economico-finanziari), creando un cortocircuito di sovranità. Come se, in una partita di calcio, alcuni giocatori in campo avessero il potere di stabilire autonomamente le regole del gioco, imponendole perfino all’arbitro. Per un approfondimento su questo tema, rimando al mio *La partita di croquet. Ovvero: che cos’è il biopotere*, apparso, a firma di Ugo Maj, sul blog letterario “Tzintzum”: <http://www.tzintzum.it/articoli/razzi/la-partita-di-croquet>.

²¹⁴ Cfr. G. Bateson, *Mente e Natura*, Milano, Adelphi, 2008.

insiste in ogni ricerca, indipendentemente dal suo oggetto specifico, sarà dunque: cosa connette le forme di rappresentazione ed espressione umana (siano esse matematiche, linguistiche, iconiche, acustiche o coreutiche) al mondo in cui viviamo? cosa conferisce loro *sensu*? Da questo punto di vista, la distinzione freghiana tra *Sinn* (“senso”) e *Bedeutung* (“significato” o, più propriamente, “denotazione”)²¹⁵ è valida ben al di là degli ambiti specifici della logica e della semiotica: il senso non riguarda solo il “che cosa” (denotazione) e il “come” (connotazione) di una rappresentazione significativa ma il darsi stesso di qualsiasi forma di espressione, sia essa il gesto di indicare qualcosa, una musica, una danza, un rituale religioso o una formula matematica. Moltissimi ambiti della comunicazione umana, infatti, come la musica, o la pittura astratta, o la matematica pura, sono ricchi di senso ma privi di significato, non rappresentano niente, non denotano né connotano, eppure hanno senso, vengono compresi, apprezzati, amati o detestati. Il che non significa, naturalmente, che tutto ha senso nello stesso modo: uno strumento suonato da un incapace non produce alcuna musica, ma solo rumore, e non basta mettere assieme un’accozzaglia di segni per ottenere un’equazione matematica, e nemmeno versare semplicemente del colore su una tela per fare un quadro, o dimenare il proprio corpo per ritenersi un ballerino: vi sono delle strutture, delle leggi, o quantomeno delle “regole del gioco”, delle regolarità e delle convenzioni che debbono essere rispettate perché questi gesti possano essere riconosciuti da altri come tali, perché possano avere senso e assumere validità nel contesto della comunicazione.

Per queste ragioni, occorre molta prudenza prima di riconoscere nella semiotica, la scienza dei segni, la scienza generale della cultura, perché la cultura non è fatta solo di segni, con la loro trama di denotazioni e connotazioni, ma anche, e più complessivamente, di *espressioni*, le quali hanno *sensu* al di là di ogni possibile *significato*, sono riconoscibili, cioè, come tali dagli altri individui a cui vengono comunicate. Non è un caso, allora se il termine espressione, in quanto distinto da rappresentazione semiotica (connessione di un significativo a un significato), si può utilizzare negli ambiti più disparati, dalla matematica (l’espressione aritmetica) alla musica, alla danza, e alle arti in generale, sia visive che performative. Allo stesso modo, però, anche la differenza tra rappresentazione ed espressione non deve essere sovrastimata: tra di esse non vi è opposizione ma, piuttosto, la seconda ha un carattere più generale, tale per cui la rappresentazione può essere considerata come una specie particolare di espressione.

Così dicendo non intendo stabilire la superiorità di una disciplina su un’altra (per esempio dell’iconologia sulla semiotica), né introdurre pseudo-tassonomie in un ambito puramente teorico, dove si può dire tutto e il contrario di tutto senza tema di smentita empirica. La distinzione tra rappresentazione ed espressione è funzionale a capire come si compie, a partire da Warburg, il passaggio dalla storia dell’arte alla storia delle immagini e da queste alla scienza generale della cultura: egli, infatti, considerava la scienza della cultura come la scienza dell’espressione umana, e quest’ultima come l’elemento fondamentale per un’antropologia generale. Non a caso, nello scrivere la sua *Antropologia delle immagini*, Belting dichiara apertamente fin dalle prime battute di situare la sua ricerca nel solco aperto dallo studioso amburghese: “I dare to take up Warburg’s anthropology, as well as his

²¹⁵ Cfr. G. Frege, “Senso e significato”, in *Senso, funzione e concetto. Scritti filosofici 1891-1897*, Roma-Bari, Laterza, 2001.

Kulturwissenschaft, without quoting or historicizing him, as his initiatives need to be appropriated for our own time”²¹⁶. Ma in che modo possiamo “appropriarci” oggi della scienza dell’espressione di Warburg senza necessariamente citarlo e storicizzarlo?

Tra le tante letture possibili, quella di Belting coglie al meglio la specificità dell’approccio antropologico di Warburg alle immagini, nella misura in cui non fa di esse né dei simulacri astratti che ci schermano dalla realtà (l’approccio classico, ontologico, da Platone a Baudrillard) né, viceversa, le confonde con i loro supporti medial, riducendole a meri artifici tecnici (“images should neither be separated nor confounded with their medial technologies” – Belting 2011, p. 15) ma le inserisce in un rapporto triangolare con il corpo dello spettatore e con il *medium* in cui si manifestano. È questa la triade immagine/medium/corpo della sua antropologia delle immagini, che vorremmo inserire nello schema di Mitchell degli altri modelli tripartiti della scienza della cultura.

Come sappiamo, l’elemento che definisce la posta in gioco di ogni sistema ternario è quello mediano, il quale sfugge alla rappresentazione essendo per così dire il punto di fuga, la condizione di possibilità della rappresentazione stessa, come l’occhio di Wittgenstein rispetto al campo visivo²¹⁷. Senza questo elemento invisibile, o, che è lo stesso, troppo visibile per essere visto, qualsiasi modello di comunicazione sarebbe incapace di produrre alcun senso: lo sarebbe la semiologia di Peirce, in cui segni e icone fluttuerebbero nel vuoto, in assenza degli indici che legano gli uni alle altre, o quella di Saussure, in cui significante e significato rimarrebbero irrelati senza la barra o la freccia che li unisce, ma lo sarebbe anche la psicologia lacaniana, dal momento che l’immaginario e il simbolico possono formarsi soltanto sullo sfondo irrepresentabile (e quindi psicologicamente ingestibile, invivibile, traumatizzante) del reale. Lo stesso si dica per gli altri modelli ternari raccolti da Mitchell, dalla *Poetica* di Aristotele, in cui il *melos*, che comprende in sé il gesto, la voce e la musica²¹⁸, è la condizione di possibilità sia dell’*opsis* (spettacolo) che della *lexis* (parola), alla *signatura* dell’episteme rinascimentale, che trova la sua espressione esemplare nella medicina paracelsiana, fino al grammofono di Kittler, la cui puntina è, secondo il filosofo tedesco, il paradigma stesso della cultura moderna e dei suoi apparati medial, la traccia originaria che precede ogni scrittura e ogni lettura: “all concepts of trace, up to and including Derrida’s grammatological ur-writing, are based on Edison’s simple idea. The trace preceding all writing, the trace of pure difference still open between reading and writing, is simply a gramophone needle”²¹⁹.

L’obiettivo della ricerca di tutti questi autori, nel corso di quasi due millenni e mezzo di storia, era quello di comprendere, diremmo con Bateson, la “struttura che connette” alla base di qualsiasi forma della cultura umana, quella soglia originaria in cui i contorni della cultura e della natura sfumano gli uni negli altri. È in questa soglia, in questo spazio

²¹⁶ H. Belting, *An Anthropology of images. Picture, Medium, Body*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2011, p. 2.

²¹⁷ “Il soggetto non appartiene al mondo, ma è un limite del mondo” (5.632); “Ove, nel mondo, vedere un soggetto metafisico? Tu dici che è proprio così come con occhio e campo visivo. Ma l’occhio in realtà non lo vedi. E nulla nel campo visivo fa concludere che esso sia visto da un occhio” (5.633). L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Torino, Einaudi, 2009 p. 89.

²¹⁸ Anche Rousseau, nel suo *Essai sur l’origine des langues*, sottolinea la coappartenenza di gesto e melodia (cfr. infra, cap. 8.2).

²¹⁹ F. Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford, Stanford University Press, 1999, p. 33.

irrappresentabile, in questo vuoto che la comunicazione può sorgere e con essa homo può venire alla luce. Ogni riflessione su questo terzo elemento, sulla condizione di possibilità della comunicazione e dell'espressione umana in generale, sulla connessione tra l'uomo, i segni e il mondo, merita il titolo di "antropologia", dal momento che in essa l'indagine conoscitiva ha una torsione riflessiva che la porta a interrogare anche il soggetto conoscente, l'occhio che vede, e non solo il campo visivo. Eccoci dunque alla domanda: qual è il terzo elemento, il mezzo, il connettore dell'antropologia di Belting?

A un primo sguardo si direbbe che il connettore, l'elemento di mezzo, lo dice la parola stessa, sia il "*medium*": "the interaction between our bodies and external images includes a third parameter, one which I call *medium*, in the sense of a vector, agent, dispositif the French would say. The vector functions as a support, host, and tool for the image. [...]. The same images may even migrate in history from one *medium* to the other (*Ivi*, p. 5). Stando a questa definizione, però, risulta evidente come il *medium* sia il supporto materiale che ospita le immagini, equivalente al simbolo di Peirce, o al significante di Saussure, come tale, dunque, andrebbe collocato nella colonna di destra della tabella, e non in quella centrale. Eppure, non dovrebbe essere il corpo, per definizione, l'elemento materiale del processo di significazione ed essere dunque collocato nella colonna di destra dei significanti? In tal caso verrebbe confermata la nostra supposizione che sia il *medium* ciò che sta nel mezzo tra i nostri corpi (che andrebbero nella colonna di destra) e la immagini (a sinistra).

Anche l'immagine, però, è lecito obiettare, in quanto "immagine mediale", ha un corpo; per questo Mitchell, in *Picture Theory* distingue l'*image*, l'immagine mentale – corrispondente, in linguistica, all'immagine acustica dell'alberello di Saussure, nel lato sinistro della tabella –, dall'immagine fisica, o "representational objects in which images appear". E infatti, non si può negare che siano proprio le immagini a mediare, a loro volta, tra il mondo degli uomini e quello degli oggetti materiali: come è vero che non esistono immagini senza *medium*, allo stesso modo, è vero l'inverso, ossia che un oggetto, per essere *medium*, deve essere portatore di un significato, e cioè di un'immagine (per la precisione di un' "immagine acustica", direbbe Saussure), di un supplemento che lo rende qualcosa di *altro* – e di *oltre* – rispetto a quello che è. Da questo punto di vista, "the mediality of pictures" può essere considerata come "the missing link between images and our bodies (*ivi*, p. 6). In questo consiste il concetto mitchelliano di *picture*, "the image with a medium. The latter, understood in this way, encompasses both "form" and "matter", which are discrete concepts when we talk about works of art and aesthetic objects" (p.10). Dal punto di vista della "picture", insomma, intesa come "immagine mediale", sarebbe quest'ultima il termine medio tra i nostri corpi e le nostre idee. Una simile conclusione, però, se osservata da vicino, finirebbe per far collassare tutti e tra i termini della triade nel meta-concetto di "picture", che è sia corpo (oggetto fisico), che *medium*, che immagine. In questo senso, l'antropologia delle immagini di Belting potrebbe essere letta come un'archeologia della *picture*, una ricognizione analitica negli elementi che la compongono, nella struttura della comunicazione che essa mette in moto, composta dai tre termini della sua triade, immagine, *medium*, e corpo. Se le immagini sono il supplemento di senso che permette di rendere un oggetto "altro" da ciò che è (una figura scolpita nel marmo lo rende "altro" rispetto al semplice blocco di pietra), infatti, è proprio perché noi siamo capaci di distinguere l'immagine dal *medium*, pur riconoscendone l'inestricabile coimplicazione: "paradox of images – they are or mean the presence of an

absence – this paradox is in part a result of our capacity to distinguish image and *medium*” (Mitchell 2012, p. 6). Per questa ragione, alla differenziazione interna al concetto di immagine, presente solo nella lingua inglese, Belting preferisce quella più generale tra *Bild* e *Medium*: “I would prefer rather to speak of *media* in which images appear” (Belting 2001, p. 12). Nella sua prospettiva, dunque, è da escludersi che possa essere l’immagine, intesa come *picture*, come “immagine incarnata”, a occupare lo spazio mediano della barra saussuriana, della segnatura rinascimentale, del reale lacaniano, dell’indice peirciano: l’immagine è per Belting esclusivamente l’*image* di Mitchell, l’entità immateriale, sul lato sinistro della tabella, riconducibile nello schema ontologico alle idee platoniche, al *noûs*, che appare nei *media* e transita in essi.

Una volta escluso il termine “picture” in ragione della sua metaconcettualità (del fatto, cioè, che sussume tutti e tre i termini della triade), allora, è fugato ogni dubbio su dove collocare l’immagine nella tabella delle tripartizioni di Mitchell. La partita, allora, si gioca tutta attorno alla definizione di “corpo”, la cui polisemia lo porta a sussumere gli altri due termini della distinzione: “corpo”, infatti, non è soltanto il nostro corpo, il corpo vivente dello spettatore, ma lo sono anche i *media*, gli oggetti fisici della comunicazione, e le immagini, intese come *pictures*, come immagini fisiche, incarnate. *Tutto è corpo*, insomma. Eppure, esattamente lo stesso si può dire anche per il *medium*: *tutto è medium*, non solo il mezzo in senso stretto, ma anche il nostro stesso corpo, che, come abbiamo ripetuto in più di un’occasione, può essere inteso come il primo *medium*, il luogo originario del supplemento, dell’archi-traccia, in cui la traccia si iscrive nell’aria e si cancella un istante dopo nella traiettoria del gesto, la più rudimentale forma di comunicazione, che può sia “indicare” un’informazione, fare segno, significare, che esprimere nella gestualità un’emozione, uno stato d’animo, un’attitudine: “our bodies themselves operate as living *medium*” (ivi, p. 5); ma anche l’immagine è *medium*, in due sensi, sia come *image*, e cioè come il supplemento di senso che *media* tra il mondo degli uomini e quello delle cose fisiche e degli eventi naturali, sia come *picture*, come “immagine mediale”, incarnata su supporto materiale. E la stessa equivalenza, infine, vale anche per l’immagine, se se ne lascia proliferare la polisemia: *tutto è immagine*, lo sono naturalmente le immagini mentali delle nostre idee; ma lo sono anche i *media* – intesi come *pictures*, sinolo di immagine e materialità – i quali se non fossero portatori di immagini (e cioè di significati, di immagini mentali, e più in generale, di *senso*), non sarebbero “*media*”, ma semplicemente meri oggetti – ; e lo sono, infine, i nostri corpi, immagini di noi stessi, spoglie mortali che restano inerti, cose tra le cose, al momento del nostro trapasso²²⁰. *Biopictures*, così Mitchell definisce in *Cloning Terror* i corpi-immagine che vengono utilizzati nello scambio simbolico tra la vita e la morte del terrorismo: i corpi-immagine dei militari alleati, incarnazione dello spazio della sovranità legittima, della democrazia, e quelli dei terroristi, mascherati, incarnazione dell’antispazio della sovversione, dell’attacco al sistema, dell’oscurantismo; e nel mezzo tra i due, gli autentici oggetti dello scambio simbolico della guerra di immagini del terrorismo: quelli delle vittime, di attentati, di attacchi

²²⁰ Non a caso il capitolo più sostanzioso dell’antropologia delle immagini di Belting è dedicato proprio alla spoglia mortale come immagine originaria (“Image and Death: Embodiment in Early Cultures”, ivi, pp. 84-125): la coscienza della propria mortalità, il riconoscimento di una differenza tra il proprio essere e il proprio corpo, è forse ciò che distingue, originariamente, *homo* rispetto a tutte le altre creature. Ne sono prova i riti funebri, le cui tracce sono considerate dagli archeologi i segni dirimenti tra comunità umane e altri primati.

militari, di rapimento, di tortura, di sevizie, di omicidio simbolico, tutti ampiamente rappresentati, clonati e diffusi all'infinito nel sistema interconnesso dei media.

Riassumendo, se lasciamo proliferare la disseminazione dei concetti, *tutto* può essere considerato “corpo”, “*medium*” o “immagine”. In questo senso, la triade di Belting dà l'impressione di resistere a qualsiasi incasellamento lineare nella nostra tabella, ma sembra rispondere piuttosto a un modello dinamico, i cui elementi si scambiano costantemente di posto. Questa considerazione, però, anziché confonderci, dovrebbe aiutarci a comprendere meglio l'impalpabilità del terzo elemento, la sua irrepresentabilità, il suo essere indistinguibile dagli altri due, il suo *essere*, di fatto, gli *altri* due, proprio come la segnatura è sia il segno che il designato, e il paradigma è sia l'esempio che la teoria. Dal punto di vista operativo, infatti, nella prassi corrente della nostra comunicazione, nell'orizzonte del nostro *mundus*, della “forma di vita” in cui si iscrive ogni nostro gesto, nessun elemento delle tripartizioni elencate da Mitchell è riscontrabile isolatamente, ma è vincolato agli altri in un nodo borromeo: siamo costantemente gettati in mezzo ai segni (che sono sia icone, che simboli che indici) e al linguaggio (fatto di significanti, immagini acustiche e “segnature” – la barra di Saussure); gli apparati tecnici di cui ci serviamo non sono mai media puramente visuali (o acustici, o linguistici), ma, come dice Mitchell, “all media are mixed media”²²¹; i nostri stati psichici non si configurano ordinatamente in accordo alla triade lacaniana, ma si presentano sempre come un misto di realismo simbolico, immaginario del godimento, e scontri dolorosi con la superficie illavorabile del reale; ci orientiamo tra i fenomeni integrando il principio di causalità (e cioè, dice Hume, l'abitudine) con le convenzioni e con il riconoscimento di semplici somiglianze; etc.


Se ogni tripartizione è valida solo in sede analitica, ma non si dà mai “in purezza” nella prassi concreta della comunicazione, ne consegue che anche la triade beltinghiana può essere iscritta nella tabella, a patto di tenere ferma questa considerazione. Detto questo, allora, non ci sono dubbi nel collocare l'immagine sul lato sinistro della tabella. Per quanto riguarda il *medium* e il corpo, invece, è evidente come essi definiscano due accezioni diverse della fisicità, che si possono chiarire concettualmente senza grossa difficoltà: come scrive Belting, infatti, “within the triad image/medium/body, ‘medium’ refers to the technology or artisanship that transmits the image and to whatever it is that gives visibility to the image; ‘body’ refers to the living body, the spectator” (Belting 2011, p. 15). E aggiunge che, in base a questa definizione del *medium*, “images should neither be separated from nor confounded with their medial technologies” (*ibidem*): è questo il “paradosso della picture” che abbiamo visto prima, la sua inestricabile coimplicazione di immagine e *medium*, di materialità e simbolismo. La materialità del *medium*, allora, è quella del simbolo convenzionale, del supporto artificiale, e dunque del significante, della testualità, del “tessuto”, nel senso “artigianale” del termine, di una fisicità lavorata, di una “materia formata”, – come tale, allora, può essere collocato sul lato destro della tabella.

A questo punto, non ci sono più dubbi: è il corpo il termine medio, il vettore nascosto, la traccia già da sempre cancellata di ogni comunicazione, di ogni forma della cultura, che vi insiste senza mai rivelarsi come tale, come l'occhio di Wittgenstein che tutto vede tranne se stesso, come il gesto di Dike che vincola in un nodo borromeo l'essere al pensiero al *logos*.

²²¹ W.J.T. Mitchell, “There are no visual media”, *Journal of Visual Culture*, August 2005 4: 257-266 p. 260.

Belting non fa che confermare questa conclusione: “the body remains the connecting link between technology and mind, medium and image” (ivi, p. 19), e ribadisce, fugando definitivamente l’equivoco da cui eravamo partiti, la supposizione che il *medium* fosse il termine medio tra immagini e spettatore: “the medium is not “in the middle” between image and spectator. Rather, it is the other way around. Images are exchanged between us and a pictorial medium in the double act of transmission and perception. The medium, the Carrier or artificial support, remains “out there”, while the image, a mental construct, is negotiated between us and the medium (ivi, p. 36).

Adesso possiamo completare la nostra tabella:

Aristotele	Opsis	Melos	Texis
Wagner [Gesamtkunstwerk]**	Bild	Musik	Wort
Barthes	Image	Music	Text
Lacan	Immaginario	Reale	Simbolico
Kittler	Film	Gramophone	Typewriter
Goodman	Sketch	Score	Script
Peirce	Icon	Index	Sign
Foucault	Seeable	[X]	Sayable
Hume	Similarity	Cause-Effect	Convention
De Saussure		Barra	Significante
Ontologia*	<i>Noûs</i>	<i>to on</i>	<i>Logos</i>
Episteme Rinascimentale*	Signatum	Signatura	Signans
Belting*	Image	Body	<i>Medium</i>

* Aggiunte rispetto alla tabella originale di Mitchell

** menzionato da Mitchell, ma non inserito nella tabella

L’inserimento della triade di Belting nella tabella delle tripartizioni della teoria dei media di Mitchell permette di collocarla nel quadro di un’antropologia generale della cultura – lo studio, cioè, di ogni forma del simbolismo umano: non solo le tracce materiali che ha lasciato, sotto forma di oggetti rituali, utensili, opere ingegneristiche e architettoniche, ornamenti, opere d’arte, ma anche tutte le sue forme d’espressione mediate dal corpo. Il corpo, l’occhio dello spettatore, è l’elemento cieco, il punto di fuga che sfugge a ogni rappresentazione, proprio perché di ogni rappresentazione è la condizione stessa di possibilità, è l’espressività originaria sulla cui apertura si fonda ogni possibile rappresentazione.

A questo proposito, la mia insistenza sul *gesto* in ogni forma dell’agire e del conoscere, a partire dal gesto arcano con cui Dike ha deciso sovranamente per la via dell’Essere in luogo del nulla, è dovuta al fatto che esso si può ritrovare in filigrana, come traccia nascosta, come apertura originaria, in ogni aspetto dell’umano, fin dentro alla *bebaiotate arché pànton* di Aristotele, nel principio più saldo di tutti della “scienza delle scienze“ dell’ontologia. Inteso peircianamente come “indice”, allora, ogni “segno” può essere ricondotto al gesto di “far segno”, di indicare con la mano, con uno sguardo, con un sopracciglio, con un’espressione del volto, un gestualità inscritta nel nostro stesso corpo. Un gesto che non deve necessariamente signi|ficare qualcosa, ma può essere anche l’emissione di

un suono, sia esso un semplice grido come la produzione di una musica, di una melodia (la *parole*, intesa come “suono significante”, è un caso specifico della capacità originaria di homo di organizzare in un orizzonte di senso i suoni che emette): è questo l’orizzonte del Melos, del suono della musica, della pura espressione compresa tra le due forme della rappresentazione, iconica e linguistica. La “pura” espressione – intesa come produzione di senso al di qua e al di là di ogni referenza, di ogni sistema di significato e di rappresentazione – non si limita alla dimensione acustica della melodia e della musica, ma coinvolge la corporeità nella sua interezza, e riposa sulla sua espressività, la sua capacità di comunicare nel gesto, nella posa, nell’attitudine, stati d’animo ed emozioni. Una capacità su cui si fondano le arti coreutiche, la danza, il teatro e tutte le forme della performance, e che ha trovato la sua rappresentazione formale, come ha mostrato Warburg, nelle *Pathosformeln* della cultura visuale della nostra civiltà, la grammatica figurativo-emozionale che attraversa da un capo all’altro la storia dell’arte. Ma il gesto è anche l’atto concreto, artigianale, della segnatura con cui lo scrittore verga un testo sulla pagina bianca, o con cui un pittore segna la tela, o uno scultore scolpisce la pietra o plasma la materia. E infine, il gesto è anche la segnatura che tiene assieme “arbitrariamente” significanti e significati nella lingua con cui comunichiamo, il campo di forze, di tensioni, l’orizzonte mai neutrale in cui si produce la semantica del nostro linguaggio, l’orizzonte di senso della nostra comunicazione.

In ogni immagine e in ogni testo, insomma, insiste un gesto di segnatura, così come in ogni parola del nostro linguaggio, e in ogni segno della nostra comunicazione: vi è sempre una mano che segna, un occhio che guarda, *qualcuno*, in carne e ossa, con i suoi sentimenti e le sue idee, i suoi dubbi e le sue convinzioni, qualcuno da cui e per cui, in generale, si dà una comunicazione.

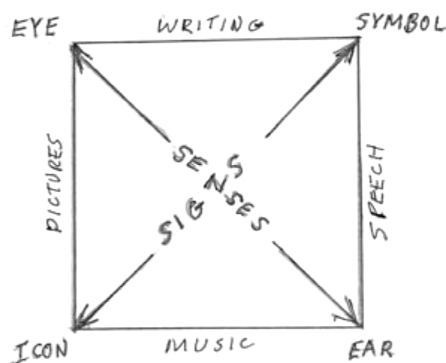
5.4) Che cos'è un'immagine?

*Vanno
vengono
ogni tanto si fermano
e quando si fermano
sono nere come il corvo
sembra che ti guardano con malocchio*

*Certe volte sono bianche
e corrono
e prendono la forma dell'airone
o della pecora
o di qualche altra bestia
ma questo lo vedono meglio i bambini
che giocano a corrergli dietro per tanti metri*

F. De André

Col suo diagramma a “ X ” (che ripropongo di seguito, per comodità), Mitchell ci ha fornito alcuni importanti strumenti di analisi teorica per cogliere la specificità senso-semiotica dell'immagine rispetto al testo. Da un punto di vista semiotico, almeno da Peirce in poi, possiamo definire l'immagine con una certa sicurezza, identificandola con il *segno iconico*, che non significa né per convenzione, come i simboli che compongono il testo, né per deissi (o almeno, non per via diretta), ma per somiglianza formale col suo significato, come il disegno dell'alberello saussuriano, il quale significa, “fa segno” (e quindi, in ultima istanza, “indica”, seppure indirettamente) verso un albero “in carne e ossa” perché lo raffigura in maniera morfologicamente somigliante.



Per quanto sul piano semiotico non ci siano grandi scogli definitivi, su quello sensoriale, invece, la questione resta ancora aperta, sia per quanto riguarda l'immagine che per la parola: non tutto “il visibile”, infatti, è immagine, così come non tutto “l'udibile” è parola. La questione si complica ulteriormente se incrociamo, i canali sensoriali e gli ordini semiotici seguendo le direttrici ideografiche della “ X ” di Mitchell: non tutto quello che ascoltiamo

suscita in noi un' "immagine acustica", un concetto, come l'alberello di Saussure, né tantomeno, ogni cosa che vediamo la interpretiamo come scrittura in senso stretto, come un testo, composto di caratteri simbolici, che significano per convenzione. Dal punto di vista sensorio, il "senso" non si definisce nettamente come nell'ordine concettuale della semiosi, ma emerge, per così dire, dal magma della nostra vita vegetativa, in cui i nostri organi recettori sono pervasi costantemente da stimoli, selezionandone solo una minima parte come portatori di significato. Da questo punto di vista, si può dire che l'ordine semiotico del "senso" si sprigioni direttamente dal (dis)ordine biologico dei "sensi", stagliandosi sul suo orizzonte brumoso, definendo entità, concetti, significati, ripartendoli in *simboli*, *indici*, *immagini*. È così che, tra l'ordine del senso e il (dis)ordine dei sensi, ritroviamo ancora quella struttura "spazio | antispazio" con cui, ormai, dovremmo avere una certa familiarità.

Una simile spiegazione, però, per quanto illumina alcuni aspetti della questione, lascia il problema pressoché irrisolto, spingendolo soltanto un po' più in là, fino alla soglia tra uomo e animale. Per continuare l'indagine, allora, e cercare di arrivare a una comprensione di che cosa sia un'immagine, si dovrà inevitabilmente tentare di sostare su questa soglia, esplorandone, per quanto possibile, la superficie. E infatti, come ogni soglia, anche quella tra uomo e animale non va interpretata come un confine netto, ma come uno *Zwischenraum*, uno spazio d'indeterminazione, un interstizio di indecidibilità, di anomia, di an-ontologia, in cui i due termini della distinzione –l'uomo e l'animale – scolorano l'uno nell'altro. Sarà la stessa parola "*sensò*", allora, a diventare "ideogramma" e a fungere da soglia d'indistinzione tra l'uomo e le altre creature. Essa, infatti, esprime anzitutto la sensibilità vegetativa che, attraverso il corpo e i "sensi", condividiamo con ogni altro essere vivente, e non solo con gli animali, ma anche con le piante, con i licheni, con i batteri, etc.: da questo punto di vista, possiamo identificare, con Bateson e Canguilhem²²², il "vivente" col "senziente", e cioè, con tutto ciò che risponde a stimoli, e quindi perfino il lichene, che "decide" di crescere su una roccia piuttosto che su un'altra, in base alla sua composizione chimica, al suo ph, "selezionando" i valori funzionali alla sua esistenza; dall'altra parte, però, il senso è anche la nostra "peculiare" capacità di attribuire un "senso" alle cose, vale a dire un significato, un valore simbolico.

È la stessa parola "senso", allora, tanto in Italiano quanto nelle altre lingue europee (Sinn, sense, sense, sentido, etc.), a presentarsi come una parola-chimera, come una strana creatura con due significati apparentemente inconciliabili, in cui gli ordini apparentemente opposti della natura e della cultura convivono senza configgere, ma anzi, generando "senso", appunto, in una (con)fusione produttiva della soglia tra l'umano e il resto del vivente. Detto altrimenti, il senso "culturale", "simbolico" e "iconico" che noi uomini attribuiamo alle cose e ai fenomeni, ai "fatti" che accadono nel mondo in cui viviamo, si radica direttamente nei nostri "sensi", nel fatto che anche noi, al pari della celebre zecca di von Uexküll, e dei licheni, dei batteri, delle meduse, dei funghi, delle piante e degli animali, siamo "esseri viventi", e cioè "senzienti", che selezionano nel flusso magmatico di stimoli che attraversano i loro canali sensori i valori necessari alla loro sopravvivenza. Dal punto di vista del *vivente*, allora, non c'è nessuna soluzione di continuità tra la celebre zecca di von Uexküll (e di Deleuze, di

²²² Cfr. G. Bateson, *Verso un'ecologia della mente*, Milano, Adelphi, 2000 e *Mente e Natura*, Milano, Adelphi 1984; G.Canguilhem, *Il normale e il patologico*, Einaudi, Torino, 1998.

Agamben e di tutti i pensatori che ne sono rimasti affascinati²²³), che seleziona nell’oceano del possibile i pochi stimoli che le sono necessari, i suoi valori di vita, e l’uomo civilizzato, istruito e raffinato, che definisce la propria identità stabilendo (o adeguandosi a) i valori politici che fondano la sua costituzione statale, i valori etici che orientano la sua condotta, i valori estetici che guidano il suo giudizio.

Fatta questa precisazione, però, è evidente come anche una totale naturalizzazione della questione lasci invariato il problema, al pari della sua completa culturalizzazione semiotica. Se *tutto è natura*, infatti, cosa distingue allora un quadro di Caravaggio, una sinfonia di Beethoven o un’equazione matematica dal grugnito di un maiale o dalla ottusa presenza di un lichene su una roccia? E viceversa, se *tutto è cultura*, tutto è testo, tutto è semiosi, cosa distingue, nella nostra stessa vita cognitiva, il “vedere cose” dal “vedere immagini”, il sentire suoni dal distinguervi parole, o melodie, il vedere gesti dall’interpretarli come segni, come indicazioni, o come danze, mimiche, rappresentazioni? E ancora, che cosa ci permette di leggere un’emozione sul volto di un nostro simile? E che cosa ci permette, allo stesso modo, di leggere un’emozione sul muso di un animale, nella sua postura, nel suo comportamento? E perché gli animali, a loro volta, sono in grado di leggere il nostro comportamento, di riconoscere se abbiamo paura, se siamo alterati, se siamo ostili, se possiamo rappresentare per loro un pericolo? E ancora più a fondo, come è possibile che perfino con le piante vi possa essere un simile scambio simbolico, che loro “interpretino” i segni che noi diamo loro tanto quanto noi “leggiamo” i loro²²⁴? Anche gli animali e le piante hanno una loro cultura?

Le domande proliferano e l’unica via possibile sembra quella che conserva l’ambiguità, senza tentare né, da una parte, di “culturalizzare” tutto il mondo, allo scopo di farne la proprietà degli uomini, il cui essere al vertice della piramide culturale li legittima anche ad essere l’ultimo anello della catena trofica; né, dall’altra, “naturalizzando” completamente l’uomo, come se fosse una creatura identica a tutte le altre. Un’operazione, quest’ultima, se possibile, ancora più “disonesta” della prima, dal momento che viene fatta ovviamente e inevitabilmente per via “culturale”, invocando prove “scientifiche”, esperimenti, dati inoppugnabili, ed esprimendosi attraverso pubblicazioni, case editrici, riviste, lezioni, conferenze, convegni e tutto l’apparato istituzionale che costituisce, nel suo complesso, la cultura. Entrambi i riduzionismi – i quali a ben guardare, non sono che due forme, solo apparentemente opposte, di “riduzionismo culturalista” – conducono a un unico esito: quello di sollevare l’uomo dalla sua responsabilità nei confronti dell’ambiente in cui vive. Nel primo caso, considerando l’ambiente come una sua proprietà di diritto, al pari della propria abitazione privata, in cui, come garantisce la (sua) legge, *può fare quello che vuole*,

²²³ Cfr. G. Agamben, *L’aperto. L’uomo e l’animale*, Torino, Bollati e Boringhieri, 2002 e Gilles Deleuze, *Abecedario (A comme “animal”)*, in cui dice della zecca: “è uno dei protagonisti del mio bestiario, popolato di animali ripugnanti: il ragno, la mosca, la pulce. Ha un mondo, limitato quanto equilibrato: di rado accade a un uomo. Di tutta la natura brulicante sceglie tre cose. La luce: che capta immobile per anni sulla cima di un ramo. L’odore: del mammifero che passa sotto il suo albero. La pelle: con la soddisfazione tattile che la invita a succhiargli il sangue” (trascrizione mia da <https://www.youtube.com/watch?v=MxqnijFpMXU>).

²²⁴ Al punto che, come è noto, alcuni produttori del famoso vino “Brunello” di Montalcino diffondono la musica di Mozart tra i filari, avendo riscontrato che “fa bene” alle loro vigne. Su questo tema l’anno scorso è stato pubblicato anche un libro: C.Cignozi, *L’uomo che sussurra alle vigne: La vera storia del Brunello di Montalcino che cresce ascoltando Mozart*, Milano, Rizzoli, 2013.

anziché la dimora in cui è accolto come ospite, come un bivacco di montagna in cui si passa soltanto, e che si è tenuti a lasciare meglio di come l'abbiamo trovato; nel secondo caso, i rischi sono forse ancora peggiori, e hanno portato a tutti gli orrori connessi a quell'idea di "nuda vita" a cui Agamben ha dedicato il suo ciclo di *Homo Sacer*: dalla deportazione, ai campi di concentramento, alla tortura, al terrorismo, al trattamento come "non-persone"²²⁵ dei rifugiati, dei malati di mente, e di ogni possibile forma di "alterità", razziale, culturale, di genere etc. I due riduzionismi, insomma, desituando l'uomo dallo *Zwischenraum* nell'ordine del vivente in cui si colloca, rappresentato dalla soglia sottilissima tra i due "sensi" della parola *sensu* (e cioè, le due "direzioni" opposte in cui corre il suo significato, una verso la cultura e l'altra verso la natura²²⁶), rischiano di condurre a una duplice serie di "crimini", fittamente intrecciati tra di loro, gli uni contro "l'ambiente" e gli altri contro "l'umanità".

Ancora una volta, non vi è altra soluzione che provare ad abitare la soglia, cercando di replicare l'operazione con cui Mitchell ha allargato il focus della sua ricerca, ingrandendo l'*ideogramma* "X" fino a mostrare come esso, ad un livello più profondo della proliferazione "frattale" del suo senso, riveli un *diagramma* delle relazioni incrociate tra l'ordine semiotico della comunicazione e l'ordine sensorio della percezione, tra le "rappresentazioni" della *cultura* e le "sensazioni" della *natura*. A questo punto, possiamo provare a vedere come, negli uomini, la semiosi del *sensu* si radichi direttamente nella percezione dei sensi, e lo faremo tentando di dare una risposta "a monte" della semiotica alla domanda che "cos'è un'immagine?", e cioè, non limitandoci a dire che un'immagine è un'icona, un segno che significa per somiglianza, ma indagando precisamente in che modo percepiamo tale somiglianza, come la "selezioniamo" tra le infinite interpretazioni possibili della "cosa". Contemporaneamente, nell'analizzare più da vicino questo atto di "selezione" che ci permette di riconoscere un'immagine come un'immagine, un testo come un testo e un indice come un indice (e cioè la facoltà di separare, come dice Belting, il segno dal suo *medium*) ci troveremo circolarmente anche "a valle" della semiotica stessa, vedendo come l'elemento insistente nel nostro orientamento nel mondo sia sempre la "segnatura", la capacità di leggere tracce, di attribuire un supplemento di senso alle "cose" e ai "fatti", facendo di essi dei segni significanti.

Il primo problema che deve affrontare l'iconologo nel formulare una teoria delle immagini, è proprio il fatto che esse gli arrivano direttamente attraverso il canale dei propri sensi, e in particolare della vista, e, in una certa misura, del tatto. In linea di principio, infatti, quello che vedo posso sempre anche toccarlo, nella misura in cui è presente davanti a me. Anche se quello che vedo sono delle quinte di monti sbiadite sulla linea dell'orizzonte, infatti, nulla mi vieta di mettermi le gambe in spalla e andare a "metterci piede". Lo stesso, al limite, si può dire anche del cielo stellato sopra la mia testa, la cui "disponibilità alla vista" ma "inaccessibilità al tatto" è per lo più una questione tecnica, ma non un limite intrinseco a questi due ordini della sensibilità. Quello che vedo, insomma, lo posso toccare, sia esso una

²²⁵ Termine che prendo in prestito dal bel volume di Alessandro Dal Lago sulla condizione dei migranti e dei rifugiati politici nell'Europa contemporanea: A. Dal Lago, *Non-persone*, Feltrinelli, Milano 1999.

²²⁶ Da questo punto di vista, il termine "senso" è un "Gegensinn" nel senso di Hegel, quelle parole il cui senso corre in due direzioni opposte (e che si può rappresentare col segno "↔"), come *Aufhebung*, il termine-cardine della sua logica dialettica, che significa al contempo "conservazione" e "soppressione". "Senso", allora, è il "Gegensinn" per eccellenza, rivelando come ogni "Sinn" sia, già da sempre, un "Gegensinn".

cosa inanimata, una persona, una pianta, un *testo*, o un'*immagine*. Naturalmente, sullo schermo di *questo* computer potranno accamparsi ogni genere di testi e immagini, ma se allungo la mano continuerò sempre a toccare la stessa superficie fredda dello schermo, il *medium*, il supporto su cui testi e immagini sono proiettati. E questo è un limite strutturale, intrinseco alla natura della sensibilità: quello che possiamo toccare con la mano sono solo corpi, significanti, non significati, sebbene esistano “linguaggi tattili” (come quello dei sordociechi a cui Herzog ha dedicato uno dei suoi film più toccanti) e anche la tattilità, in generale, articoli la nostra la capacità di decodifica del senso, di riconoscimento di soglie e differenze (caldo | freddo, duro | morbido, piacevole | spiacevole, etc.). Resta il fatto che, qualora gli oggetti non siano strutturati appositamente come *media* “rivolti” al tatto, come l'alfabeto Braille, se chiudo gli occhi e passo la mano su una fotografia, la pagina di un libro o un teleschermo, quello che sentirò sarà sempre la stessa cosa, e cioè il corpo del *medium*, indipendentemente da ciò che è rappresentato su di esso. L'alfabeto Braille, in questo senso, è costruito sul modello della visualità, e cioè della facoltà che ci permette di leggere di un testo, permettendo a coloro che non possono vedere di “leggere” con i polpastrelli.

Il vedere e il toccare, sono collegati sull'asse sensoriale, dal momento che tutto quello che posso vedere lo posso anche toccare e viceversa (se così non fosse, chi è deprivato di uno dei due sensi, come i non vedenti, non potrebbe sopperire a tale handicap, attraverso un sistema surrogato di lettura tattile, come il Braille), ma sono disgiunti sul piano semiotico, nella misura in cui posso riconoscere dei segni *come tali* attraverso la vista (leggere un testo, contemplare un'immagine, interpretare un segno indessicale, come una freccia), ma non attraverso il tatto (se tocco un libro, o una foto, o l'immagine di una freccia, nulla mi dice, attraverso gli stimoli che mi arrivano dai polpastrelli, cosa c'è scritto in *quel* testo, cosa rappresenta *quella* foto, che direzione indica *quella* freccia). La vista e l'udito, viceversa, si coimplicano a livello semiotico, come mostra l' “immagine acustica” dell'alberello saussuriano, corrispondente alla parola “arbor”, ma non a livello sensorio: non tutto quello che odo posso vederlo, ma soprattutto, non tutto quello che vedo posso udirlo. Se, infatti, si può obiettare che in linea di principio, tutti i suoni che sentiamo hanno una fonte, e che potremmo sempre andare a “vederla” – così come posso andare a toccare le montagne che il mio occhio vede lontano, e perfino la Luna, lassù nel cielo – , non vi è dubbio che non tutto quello su cui si posa il mio sguardo produce necessariamente un suono, non i corpi, non le persone, non le piante, non i testi e le immagini.

Sul piano semiotico, riconoscere immagini è diverso dal riconoscere parole: le une immediate, anidiomatiche, le altre convenzionali, implicano la conoscenza delle regole dell'uso di una lingua e delle leggi della sua grammatica. Ma come mostra il diagramma di Mitchell, questo piano si incrocia inevitabilmente con quello sensoriale e non posso riconoscere un'immagine o un testo senza vederlo (o toccarlo, come nel caso del non vedente). Non solo. Per quanto le parole e la musica mi evocano immagini mentali, ricordi, scene del mio trascorso, desideri, a rigore non posso ascoltare né toccare le immagini: le immagini sono, per definizione, ciò che si vede; eppure, non tutto ciò che si vede sono immagini: la pianta sulla mia scrivania non è “l'immagine di una pianta”, ma è proprio *questa* pianta che vedo con i miei occhi. E non tutti i suoni sono parole o musica. Già, perché il senso dell'udito è quello che mi dà accesso a questi due ordini del senso, come abbiamo visto, l'uno rappresentativo (il linguaggio) e l'altro espressivo (la musica). Ricapitolando, allora, dai due

vertici dell'asse sensorio del diagramma a “ X ” di Mitchell, si dipanano altrettanti ordini semiotici dell'espressione, due acustici e due visivi: dal vertice sud-est dell'*orecchio* lo “speech”, e cioè. il linguaggio orale (in direzione nord, verso il “simbolo”) e la musica (andando verso ovest, verso l' “icona”), mentre dal vertice nord-ovest dell'*occhio* incontriamo la scrittura (verso il simbolo) e la picture (verso l'icona). Incrociando la lettura del quadrato, invece, e mettendo al centro l'asse dei segni, otterremo un'altra doppia coppia: speech-writing sul versante del simbolo e picture-music su quello dell'icona. Sull'asse senso-semiotico sud della rappresentazione, che congiunge il segno iconico all'udito, “immagine” significa “image” nel senso di Mitchell, o immagine acustica in quello di Saussure, mentre sull'asse senso-semiotico ovest della rappresentazione, che congiunge il segno iconico e la vista, immagine significa “picture”, e cioè immagine incarnata in un *medium*.

Questa è forse la formalizzazione più chiara che Mitchell ha dato della sua dibattuta differenza tra “image” e “picture”: la *picture* è ciò che sta tra il senso della vista e il segno dell'icona, è l'immagine fisica, materiale, che, come dice Mitchell, si può toccare, “baciare” o distruggere (come abbiamo osservato in precedenza, infatti, quello che si può vedere si può anche toccare e viceversa): in questo senso l'ordine del “visuale” corrisponde a quello del “materiale”; l'*image*, invece, è ciò che sta tra il senso dell'udito e il segno iconico, ossia l' “immagine acustica” di Saussure, la figurazione che ci è evocata dall'ascolto non solo di una parola, ma anche di una musica, di un suono, e, volendo, di un odore o di un sapore. Come la vista e il tatto sono collegati, infatti, allo stesso modo lo sono l'udito, il gusto e l'olfatto, e ne è prova la loro comune capacità di evocare immagini della memoria, ricordi, figurazioni, *rêverie*: se così non fosse, se il sapore di una Madelaine non fosse il sapore di tutte le immagini di un'infanzia, Proust non avrebbe potuto scrivere la sua *Recherche*. Per fugare ogni equivoco, comunque, al di là del quadrato senso-semiotico, ciò che Mitchell designa come “image” non è un certo tipo di oggetto, un ente, un *tode ti*; ogni tentativo di comprenderlo in termini ontologici conduce a un vicolo cieco, nel quale sono caduti molti interpreti, i quali non hanno resistito alla tentazione (spesso a fini polemic) di vedere in esse delle “idee platoniche”, ossia dei super-enti, delle entità ontologiche in massimo grado, sub-strato di ogni determinazione ontica. Il concetto di “image” non ha niente di ontologico (e quindi di “idealistico” in senso platonico), ma, in linea con l'insegnamento di Peirce, definisce una specifica *funzione* segnica, una certa modalità di produrre senso attraverso relazioni di “somiglianza” e “analogia”, che si danno indipendentemente dalla “cosa”, e cioè, possono “incarnarsi” in media di ogni genere, siano essi oggetti, rappresentazioni grafiche, parole, funzioni matematiche, etc.: “[images] – leggiamo in *What do Pictures Want?* – are [...] “likenesses” or “analogies” that invite more or less systematic correlations of resemblance in a variety of media and sensory channels. C. S. Peirce's notion of the “icon,” the “sign by resemblance,” thus embraces everything from photographs to algebraic equations”²²⁷.

Fatta questa precisazione, possiamo tornare al quadrato senso-semiotico e osservare come i sensi “mancanti” – il tatto, il gusto e l'olfatto – siano riconducibili, rispettivamente, alla vista (il tatto) e all'udito (il gusto e l'olfatto). Il motivo per cui non figurano nel “diagramma a X” è perché non sono collegati all'ordine dei segni, alla dimensione semiotica, se non per tramite della vista e dell'udito. Questo non implica affatto, però, che essi siano in

²²⁷ W.J.T. Mitchell, *What do Pictures Want?*, Chicago, University of Chicago Press, 2005, pp. 84-5.

qualche modo sensi “di serie B” e che gli uomini non abbiano sviluppato arti sopraffine per il loro godimento (dalla gastronomia, alla profumeria, agli infiniti godimenti tattili che non necessitano di essere esplicitati): per quanto contribuiscano a costituire l’orizzonte complessivo della nostre culture (che sono altrettanto culinarie, olfattive e tattili che “letterarie” o “visuali”), infatti, questi sensi non sono i canali diretti di accesso alle *rappresentazioni* che esse fanno di sé: se posso farmi un’immagine di un fatto o di un evento, oppure posso nominarlo, raccontarlo e analizzarlo, non è altrettanto possibile farmi una “rappresentazione” olfattiva, tattile o gustativa di esso. Diversamente dalla vista e dall’udito, questi tre sensi non danno accesso alle auto-rap-presentazioni delle immagini e delle parole, alle forme che Apollo ha donato agli uomini perché dessero un significato al mondo, non sono rap-presentazioni ma presentazioni, pure espressioni che non fanno segno verso nient’altro all’infuori di sé.

Una fetta di torta o il saporaccio di una medicina, il profumo di una rosa o uno sgradevole fetore, un piacere tattile o il dolore di una percossa non “fanno segno” verso nient’altro che se stessi, e per questo non si usano come mezzi di comunicazione: volendo, nulla vieterebbe di inventare un linguaggio convenzionale dei profumi o dei sapori, così come è stato inventato il linguaggio “tattile” del Braille, e così come qualsiasi cosa, una volta stabilite le regole può diventare un linguaggio. Semplicemente, sarebbe molto poco pratico. Perché non è direttamente alle funzioni della semiosi e della rappresentazione che servono quei sensi: ne è prova il Braille, che è una derivazione della testualità *visibile*, e non viceversa. E infatti, mentre la capacità rappresentativa di parole e immagini (intrecciate come mostra il quadrato di Mitchell con i sensi della vista e dell’udito) può essere anche riflessiva (possiamo creare *metalinguaggi*, parlare del linguaggio, o *metapictures*, immagini che “parlano” di altre immagini o delle immagini in generale), è difficile anche solo immaginarsi meta-odori, meta-sapori o meta-sensazioni tattili, capaci di farci riflettere sull’olfattività, la sapidità e la tattilità in quanto tali. Per farlo, normalmente ricorriamo a immagini e parole e, tutt’al più alla musica, mediante le quali possiamo farci rappresentazioni di tutto quel che concerne la nostra vita (compresi gli odori, i sapori, le sensazioni tattili).

Naturalmente, questo non vuol dire che gli uomini non abbiano l’innata tendenza a interpretare anche il gusto, il tatto e l’olfatto, collegandoli a qualcos’altro: i nessi significanti che evocano, però, non sono mai rigorosamente semiotici, ma avvengono sul piano mentale della *rêverie*. In altri termini, le rappresentazioni a cui danno vita non sono immediatamente comunicabili, o per somiglianza o previa conoscenza di un codice linguistico, ma a fantasticherie, a ricordi, a fantasie, a immagini mentali legate al vissuto personale di ciascuno di noi, assolutamente private, e che necessitano di una traduzione nelle forme della rappresentazione per essere comunicati: per questo Proust ha dovuto *scrivere* la Recherche per comunicare la memoria del tempo perduto evocatagli dalle Madelaine, e non poteva limitarsi a farci colazione, “godendo” privatamente del film mentale dei suoi ricordi. E non avremmo mai potuto mai vedere lo stesso “film” della sua infanzia neanche se ci avesse offerto da mangiare proprio una delle sue Madelaine. Di più: nemmeno se fossimo stati suoi fratelli gemelli, cresciuti negli stessi luoghi ed allevati nello stesso modo avremmo potuto sentire, vedere e ricordare, quello che riaffiorò sulla superficie della *sua* memoria, riemergendo dalle profondità del *suo* vissuto, unico e irripetibile come il vissuto di ciascuno di noi. Il “senso” che possiamo dare a una parola, per quanto ambiguo, “loxos”, etc., è

infinitamente più codificato rispetto al “senso” che possiamo dare a una Madelaine, al di là del piacere immediato dei “sensi” che ci regala. Per questo possiamo leggere un testo, e comprenderlo, pur senza sapere niente dell’autore, ma non possiamo “leggere” allo stesso modo un profumo o un sapore, i quali hanno un senso “ottuso”, per dirla con Barthes²²⁸, che non vuol dire nient’altro che quello che sono. Il pasticcere che ha preparato le Madeleine di Proust non le ha impastate coi ricordi dello scrittore, non ci ha messo dentro un senso che successivamente Proust ha decodificato, leggendolo come un testo; semplicemente, possiamo supporre, avrà cercato di fare delle buone Madelaine che potessero piacere ai suoi clienti. Quello che poi costoro ci trovavano, nella loro interiorità idiosincratica, non era affar suo. Le immagini, e come loro tutti i simboli culturali, non sono “entità ontologiche” definite, ma “funzioni semiologiche” instabili, e cioè indipendenti dalle cose in quanto tali, che transitano incessantemente di *medium in medium*.

Come le parole, anche le immagini sono universalmente riconoscibili. Anzi, molto di più, dal momento che per essere comprese non richiedono (almeno nella maggior parte dei casi) la conoscenza di alcun codice linguistico: se faccio vedere la parola “arbor” a un cinese, forse non saprà nemmeno leggerla, riproducendola foneticamente (così come io non so leggere i suoi ideogrammi), ma se gli mostro l’alberello lui lo interpreterà senza alcuna difficoltà. D’altra parte, all’interno della cultura, anche le immagini sono altamente “letterate”, e non posso interpretare un quadro monocromo di Yves Klein come un’immagine se non grazie a tutta una serie di presupposti culturali, di dispositivi, istituzioni e segnature di ogni genere che fanno di una tela dipinta di blu un’immagine di qualcosa, per quanto, a livello percettivo non riesca a riconoscerla come un segno iconico, che significa per somiglianza a qualcosa di altro da sé. La “cultura visuale” è precisamente la scienza che si occupa di decodificare questi strati linguistici, questa “scrittura” che, per dirla con Michele Cometa²²⁹, abita le immagini in profondità ed è inseparabile da esse. Al punto che l’arte dell’ultimo secolo – per lo meno quella che continua a ripetere, senza posa, il gesto decostruttivo di Duchamp – si è progressivamente allontanata dalla produzione di immagini in senso proprio per spostarsi progressivamente verso il discorso, arrivando a fare anche della pittura un linguaggio in senso stretto, con tanto di regole d’uso e leggi grammaticali, che non si può comprendere senza scolarizzazione. Se mostro a un aborigeno l’alberello di Saussure, probabilmente capirà di cosa si tratta (per quanto la sua cultura visuale sia molto diversa), ma se gli mostro un monocromo di Klein, un “concetto spaziale” di Fontana o uno “spot painting” di Hirst gli faranno lo stesso effetto di una Madelaine, e cioè *qualsiasi* effetto: semplicemente, ci vedrà quello che gli pare, senza comprenderne affatto il “senso” così come l’aveva inteso il suo autore-scrittore. Perché? Perché non ne conosce il linguaggio.

I segni non sono “cose”, ma “interpretazioni delle cose”, e cioè, come ormai sappiamo, “fatti”. Sono cose a cui noi attribuiamo una funzione significante, funzione che, a seconda dei casi, ha un grado più o meno alto di universalità culturale: dal disegno dell’alberello, che più o meno chiunque, indipendentemente dall’epoca e dalla cultura può comprendere, a un’equazione matematica della teoria delle *stringhe*, che, come i fisici dicono con un certo orgoglio, “solo cinque o sei persone al mondo possono capire”. I segni, insomma

²²⁸ Cfr. R. Barthes, *L’obvie t l’obtus. Essais critiques vol. III*, Seuil, Paris 1982

²²⁹ M. Cometa, *La scrittura delle immagini*, Milano, Cortina, 2012.

sono funzioni segniche, interpretazioni, che oscillano tra un massimo di generalità (le icone e, al limite, le idee platoniche – se intese in senso rigorosamente non-ontologico –, universalmente riconoscibili, interpretabili da tutti per quel che significano: alberello = albero in carne e ossa) e un massimo di codificazione (le equazioni della fisica teorica, o i diagrammi esoterici, che, per essere compresi, non richiedono solo un addestramento scientifico, ma una vera e propria iniziazione che può richiedere una vita intera). Nella realtà del mondo umano, però, gli estremi non si danno: e infatti né esistono né linguaggi le cui regole sono così raffinate che nessuno, o solo una persona, le può capire (come dice Gargani, “seguire una regola è una prassi, non lo si può fare “privatim”), né si danno immagini perfette, puramente iconiche, come le idee iperuraniche di Platone, o le immagini “pure” dell’ideale del *tableau* dell’età classica, ma sempre delle *pictures*, delle immagini scritte con codici culturali, che presentano sempre un certo grado di codificazione (una foto di un albero sembra una pura rappresentazione, ma per produrre un’illusione così perfetta condensa una tecnologia raffinatissima, frutto di millenni di sviluppo tecnico).

I segni non sono cose ma “funzioni segniche”, e tali funzioni non sono rigidamente determinate rispetto al *medium*, al supporto in cui si danno, ma sono interpretazioni, culturalizzazioni, più o meno “letterate” di esso. Ma se non sta nelle cose, allora, dove sta questa funzione interpretativa? Per rispondere a questa domanda, torna utile ricordare le considerazioni svolte a proposito dell’indice peirciano, che avevamo riconosciuto come una sorta di “meta-segno” il quale *insiste* strutturalmente negli altri due ordini semiotici. Questa considerazione non vale solo a livello della produzione segnica – sia essa la scrittura di un testo, l’enunciazione di una parola, la realizzazione di un disegno –, del fatto cioè che ogni segno implica un “fare segno”, un indicare, un *segnare*, ma anche, e più originariamente, a livello di lettura dei segni e quindi di percezione. È su questo piano, infatti, che le acque del segno cominciano a mescolarsi davvero con quelle dei sensi: se fare un segno è un’azione, interpretare un segno è sempre, anzitutto, una percezione (non posso leggere un testo senza vederlo o ascoltare un discorso senza udirlo o contemplare un’immagine senza guardarla).

Come abbiamo visto con Belting, nel capitolo precedente, nello spazio vuoto tra il *medium* e la *picture*, tra l’immagine e il suo supporto vi è il nostro corpo e nello specifico, come nota Michele Cometa, il nostro “sguardo”²³⁰: è nel nostro sguardo che si compie la coordinazione, o la disgiunzione, delle immagini e dei loro supporti; è il nostro occhio che decodifica una pagina di un libro per leggersi un testo, e coglierne il significato, o per distinguervi testi da immagini, o che riconosce nel disegno di un alberello una somiglianza morfologica con un albero vero, oppure che legge un’opera d’arte concettuale riferendola alle nostre conoscenze culturali, individuandovi citazioni di altri artisti, filosofi, poeti e musicisti. In breve: è nel nostro occhio che le “cose” diventano “segni”, così come, analogamente, è nel nostro orecchio che i suoni diventano musica, o parole, passando dal mormorio al significato, dal dis-ordine all’ordine, dall’ “antispazio” dell’accadere pleromatico allo “spazio” determinato dei fatti, dall’ “universo” al “mondo”, dal “territorio” al “paesaggio”, dall’ “erranza” all’ “appaesamento”. In generale, è nel nostro corpo che, come nei saperi

²³⁰ *Ivi.*, primo capitolo. Analogamente a Belting, infatti, anche Cometa individua in un orizzonte tripartito (l’immagine-sguardo-*medium*) l’oggetto specifico della “cultura visuale”: il “regime scopico”. A loro volta, poi, riferisce questi tre domini concettuali ai tre autori che, nel Novecento, li hanno portati sulla ribalta del pensiero critico: Warburg-Freud-Benjamin.

rinascimentali, vengono percepite le segnature del mondo; ma tali segnature non sono engrammi divini, arcani grafemi che il creatore ha impresso nelle creature, bensì, semplicemente, delle “differenze”, dei confini, delle faglie, dei “valori” che noi selezioniamo nel magma dell’accadere e a cui attribuiamo un senso.

L’esempio più immediato per comprendere il radicamento nei sensi di questa “funzione segnica” – la quale, risiedendo nella nostra stessa vita percettiva, può essere considerata a tutti gli effetti una funzione *biologica* – è dato da quel fenomeno chiamato “apofenia”²³¹, la capacità di individuare schemi morfologici e connessioni in dati casuali, grazie a cui riconosciamo un volto umano nel profilo di una montagna, o degli animali nella forma delle nuvole. Come ciascuno di noi sa, facendo un breve autoesame, tale capacità non è propriamente un’abilità, che acquisiamo nel corso del tempo, e maturiamo esercitandola con un addestramento specifico: per quanto, come tutto, anch’essa si possa esercitare, essa si presenta piuttosto come una facoltà intrinseca al funzionamento stesso del nostro sguardo (e più in generale, della nostra mente), che ci fa vedere una pecora in una nuvola non perché ce la vogliamo vedere, o perché qualcuno ci ha insegnato a vederla, ma perché non possiamo a meno di vedercela, al di sotto della soglia della nostra volontà. In altri termini, non resistiamo a “leggere” e cioè, ad attribuire funzioni segniche alle cose, supplementi di senso che trascendono la loro semplice datità. È proprio nello spazio percettivo dello sguardo, allora, che avviene la distinzione di un’immagine da qualsiasi altro contenuto della percezione visiva: ciò che distingue una nuvola dall’icona di una pecora, non è nella cosa, nel supporto, nel *medium* (nel fatto che una sia fatta di vapore acqueo e l’altra, ad esempio, di celluloido, come nel caso di una fotografia), ma nello sguardo.

Siamo noi, allora, che vediamo un *surplus* nelle cose, e le interpretiamo come segni che rimandano a qualcos’altro, come sintomi di qualcos’altro, come cause (nel futuro), o effetti (nel passato) di qualcos’altro, siamo noi che percepiamo il mondo come una enorme rete di segnature, i cui nodi rimandano gli uni agli altri secondo rapporti intricatissimi (e talvolta, da noi completamente fraintesi). Questo non significa affatto, però, che il mondo non sia *veramente* una rete di connessioni causali, che tutto ciò che vediamo è una proiezione della nostra fantasia. Significa piuttosto che non c’è nessuna differenza tra il nostro modo di percepire il mondo e quello che esso è, proprio come diceva il vescovo di Berkeley: *esse est percipi*, ma senza alcuna enfasi metafisica, o meglio, ponendo l’enfasi sul fatto che la metafisica è nei sensi stessi, che percepire significa già, fin dal principio, “trascendere la cosa”, ossia interpretarla, attribuirle delle qualità, dei “valori” che riconosciamo come in accordo o in disaccordo con la nostra vita.

Com’è evidente, quest’ultima non è una prerogativa esclusivamente umana, ma la si ritrova in tutto il regno del vivente, dal lichene ai cinque fisici al mondo che possono parlare di superstringhe (augurando loro di abitare non troppo lontano gli uni dagli altri): al limite, infatti, come la zecca di von Uexküll, il vivente è ciò che risponde agli stimoli, selezionando nell’oceano del possibile quelli che costituiscono un valore per la propria sopravvivenza. Ma l’uomo, tra tutte le creature, è quella che ha sviluppato in massimo grado la facoltà di

²³¹ Queste riflessioni sull’apofenia all’origine della funzione iconica nascono da una frequentazione degli scritti che Matteo Meschiari ha dedicato all’argomento e da un fitto scambio di idee con l’autore, che ringrazio per lo stimolo incessante. Tra i suoi lavori sul tema segnalo in particolare “Roots of the Savage Mind. Apophenia and Imagination as Cognitive Process” (Quaderni di semantica 30, pp. 183-222).

attribuire valori “simbolici” alle cose, di astrarle dal loro contesto, per proiettarle in un orizzonte mentale infinitamente più vasto di rimandi. Il che non significa che anche gli animali non siano in grado, ad esempio, di tracciare nessi causali: il mio cane sa che quando sente il rumore delle chiavi nella serratura, significa che io sto rientrando in casa, e mi viene incontro per farmi le feste. E il mio cane sogna, proprio come me e proprio come Proust con la sua Madeleine e per quanto ne sappia, anche ha lui ha dei flussi di coscienza di ricordi, di fantasie, di piaceri e di desideri scatenati dalla percezione di un odore, o di un suono, o alla vista di qualcosa. E sempre come me, il mio cane esprime le sue emozioni, è in grado di comunicare col proprio comportamento gioia, tristezza, paura, eccitazione. Quello che non fa, però, non perché è stupido, ma perché non gli serve a nulla per la sua forma di vita canina, è farsi delle rappresentazioni iconiche o simboliche del suo mondo: come scrive Mitchell, “point at an object to the average dog, and he will sniff your finger” (Mitchell 2012, p. 9). Sebbene possa essere addestrato a comprendere il nostro linguaggio, e sebbene anche lui, in un certo senso, abbia il suo linguaggio, il suo mondo per lo più è contenuto nell’orizzonte del suo qui-e-ora, senza estendersi oltre un certo grado di astrazione, di interpretazione dei fatti.

L’attribuzione di valore segnico alle cose, insomma, la loro interpretazione come segni significanti all’interno di una struttura complessiva di rimandi è un modo peculiare di selezionare i valori per la vita che gli uomini hanno sviluppato rispetto agli altri animali. Da un punto di vista biologico, però, non vi è differenza tra la zecca che penzola sul ramo e si lascia cadere solo quando percepisce la variazione di temperatura causata dalla presenza sotto di lei di un mammifero, che le permetterà di cibarsi del suo sangue, e l’attribuzione di valori simbolici operata dagli uomini, che selezionano qualcosa come “significante”, come giusto, buono, bello, necessario, etc.. E al pari della zecca ci sono tante cose che non percepiamo: o perché fisicamente sprovvisti dei recettori necessari (come, ad esempio, non percepiamo gli infrarossi, o gli ultrasuoni, o, almeno coscientemente, i campi magnetici, e una miriade di altri campi di variazione che fanno parte dell’universo ma restano esclusi dal nostro mondo sensorio), oppure per nostra insensibilità, per distrazione, perché troppo presi dalle nostre faccende, dai nostri “incarichi istituzionali”, dai nostri impegni, dalle nostre ossessioni, dalle nostre paure, o perché traumatizzati dalle nostre esperienze passate, che facciamo scontare, insensibili tanto al sentimento quanto alla logica e al buon senso, a chi non ha alcuna colpa. E allora non ci rendiamo più conto di ciò che ci circonda, delle piante, degli animali, dei sentimenti delle altre persone, di tutto ciò che ci è *prossimo* e che pure, con nostro e altrui dolore, ci diventa lontanissimo.

Antispazio # 1

Apocalissi del senso: semiologia dello *humor*

a) Lo *humor* come rivelazione della struttura: in ogni ordine di senso insiste una segnatura

Come nota Barbara Cassin, un ambito particolarmente rivelativo per verificare l'impasse della metafisica occidentale di fronte all'evidenza della *logologia* – al fatto, cioè, che parlare non è solo rispecchiare stati di cose, ma anche, e fondamentale, portare all'essere, creare stati di cose, *fare*, in senso austiniano – sono quelli che Freud chiamava i “*motti di spirito*”, i quali non cessarono mai di stimolare le sue riflessioni durante l'intero corso della sua lunga carriera. Quando facciamo dello *humor*, scrive la filosofa francese:

Il senso non è più là dove sembrava, nella facciata logica, ma si mantiene nel luogo e al posto del non-senso. Un motto di spirito sofisticato non può più essere analizzato né come non-senso nel o sotto il senso e neppure soltanto come senso nel non-senso: è il non-senso fatto senso.²³²

Se svolta nelle sue implicazioni, questa intuizione, può portarci lontano. Come ci ricorda l'oracolo di Delfi, la facoltà originaria dell'uomo è quella di *sēmáinein*, di far segno, e di interpretare in termini semiotici la realtà in cui è immerso, facendone un ambiente “addomesticato”, un “paesaggio” culturalizzato. Su tale facoltà ha edificato l'intera struttura del suo abitare il mondo, ogni strategia di appaesamento. Fin dal principio, però, coestensivamente alla possibilità di produrre senso, di scambiarsi informazioni consistenti e significati, essa implica anche la capacità dell'assurdo, di rendere operativo il non senso, di far circolare significanti senza senso o sensi senza referenza, basandovi nondimeno il proprio agire e progettare. Sotto questo rispetto, il motto di spirito, l'ironia, lo *humor*, non sono meri ornamenti del nostro abitare il mondo, ma faglie cruciali, interstizi; i luoghi in cui, forse, si dà la conoscenza più profonda, perché mostrano l'apparato originario dell'attribuzione di senso nella sua nudità, rivelandone la struttura, proprio nel momento in cui la fanno girare a vuoto.

Perché ridiamo di un gioco di parole, di una contraddizione, di un'omonimia, o di un'immagine grottesca, di una gaffe, di una papera? Per la loro assurdità, perché ci mostrano la struttura della nostra comunicazione rendendola inoperosa, e ce la possono mostrare *proprio perché* la rendono inoperosa. Se ti chiedo di indicarmi il bagno e tu mi indichi la direzione giusta, semplicemente vado, faccio quel che devo fare, tiro l'acqua e mi dimentico perfino di avvertelo chiesto. Se invece mi depisti, dopo un quarto d'ora che giro a vuoto, sarò costretto a riesaminare tutta la scena, “forse ci siamo capiti male, ho detto bagno e lui ha capito stagno” oppure “ma mi aveva indicato destra o sinistra?”, “non è che si è confuso lui e mi ha indicato a sinistra col dito e detto ‘in fondo a destra’ a voce?”. Nell' “interruzione del

²³² B. Cassin, *L'effetto sofisticato*, op. cit., p. 163.

rimando”, come la chiama Heidegger²³³, quando qualcosa va storto, quando comprendo il senso di quello che tu mi comunichi ma non riesco a trovarne la referenza, mi si palesa l’intera struttura della comunicazione in cui siamo immersi e che, il suo normale funzionamento, il suo produrre “aristotelicamente” senso (la corrispondenza tra senso ed essenza, tra segno e referente, tra il tuo dito, le tue parole e l’ubicazione effettiva del bagno), tende a coprire. In altri termini, quando la denotazione va a buon segno, la comunicazione risulta trasparente, il *medium* non si vede, si diluisce nel messaggio, come l’aria che respiriamo, come l’acqua in cui nuotano i pesci. È quello che accade alle mucche “umane” (o, se vogliamo, agli uomini-mucca), di Gary Larson, che a un certo punto si accorgono di mangiare erba, o si comportano “da mucche” solo quando ci sono umani nei paraggi (figg. 1-2). Ridiamo perché vediamo da dove veniamo, da dove viene la nostra comunicazione, quali strategie utilizziamo per “dare senso al mondo” e perché nell’errore, nella disattesa, nell’equivoco, ci rendiamo conto di come questo senso sia fragile, equivoco, sospeso sul filo dell’omonimia e della contraddizione.

Quando, ad esempio, ci prendiamo gioco del politico che decide delle nostre vite perché assomiglia a un maiale, o il suo nome dà adito a doppi sensi su cui possiamo fare battute a non finire, abbiamo l’impressione di riprenderci un po’ di quel potere che sembra essersi arrogato tutto per sé: il potere di *segnare*. Le decisioni del politico, infatti, stabilendo le leggi che fissano le regole del gioco sociale, hanno la capacità di “dare senso”, di attribuire valori, stabilire campi semantici, contesti di validità delle parole, delle azioni, delle cose, dei titoli, dei ruoli, delle competenze. In quanto potere originariamente segnaturale, dunque, il potere di legiferare è anzitutto un potere simbolico, il potere, cioè, di intervenire sulla forma, il senso e la consistenza di alcuni simboli fondamentali per lo scambio sociale. Per questo, esso influenza direttamente la nostra “forma di vita”, l’orizzonte di senso entro cui conduciamo le nostre esistenze, strutturiamo le nostre identità, comunichiamo, lavoriamo, ci svaghiamo, ci innamoriamo, ci sposiamo, gestiamo i nostri conflitti e proiettiamo le nostre aspettative²³⁴. Di fronte a questa caratteristica strutturale del “politico”, la satira ci fa ridere perché ne rivela l’intrinseca segnaturalità, il fatto che ogni potere politico è anzitutto potere

²³³ “Nel cozzo interrottivo del rimando, nella non idoneità a... il rimando si fa esplicito”, M. Heidegger, *Essere e Tempo*, Milano, Longanesi, 2005, p. 101.

²³⁴ È questa, in estrema sintesi, la struttura di quello che Foucault chiama biopotere: la capacità di intervento politico sulla forma di vita attraverso la continua riconfigurazione delle sue regole. Ne è prova la crisi culturale, economica e sociale che stanno attraversando i “paesi altamente de-industrializzati”, e l’Italia in particolare, in cui si è sfilacciata la cinghia di trasmissione tra sistema educativo e sistema produttivo. In questo iato anomico che si è aperto tra formazione e lavoro, è proliferato un sottobosco intricatissimo di corsi e “ricorsi” universitari, master, agenzie private di formazione, che continua a produrre “figure professionali” con ogni genere di specializzazione, ma costantemente inadeguate alle esigenze di un mercato del lavoro sempre più volatile. E così lo inseguono senza mai raggiungerlo, similmente ad Achille con la tartaruga, ma con la differenza che i due orizzonti non si approssimano asintoticamente, ma sembrano divergere sempre più, come se fosse la tartaruga a inseguire Achille. La cosiddetta “formazione permanente” non è che il volto (dis)educativo dello “stato di eccezione permanente” in cui opera il potere contemporaneo. In tale “vuoto a perdere” legislativo, le identità di moltissimi cittadini, specie dei più giovani e delle classi subalterne, si trovano a essere costantemente ridefinite, riconfigurate, ridisegnate, ri-segnate, rivelando come le decisioni politiche circa le regole del gioco sociale vadano a influenzare la nostra “forma di vita” nella sua interezza, fin dentro ai processi più intimi di costituzione dell’identità personale. Per un approfondimento su questo tema, rimando ancora una volta al mio articolo *La partita di croquet, ovvero che cos’è il biopotere* (<http://www.tzintzum.it/articoli/raazi/la-partita-di-croquet>). .

simbolico e, in ultima istanza, convenzionale, se non arbitrario. “Segnando” il *signator*, sbeffeggiando il suo nome, distorcendone l’immagine, la satira mostra al politico la natura effimera del suo potere, il fatto che esso non è che un effetto di superficie, un riflesso, un gioco di specchi che si produce nel valzer sociale.

L’ “assurdo”, allora, è molto più che una semplice anomalia della comunicazione, ma la rivelazione stessa della sua struttura. Per questo ci è indispensabile, e fin tanto che avremo una capacità di farci rappresentazioni, contemporaneamente avremo anche la capacità dell’assurdo e dell’ironia. Tale capacità non riposa soltanto sul fatto che l’uomo è, come dice Aristotele, l’animale che dispone del linguaggio [*zoon logon echon*], ma, molto più in generale sul fatto che è capace di *sēmáinein*, di attribuire un senso a ciò che lo circonda e che lo abita interiormente, di “farsi rappresentazioni” delle cose degli eventi e delle emozioni, di stabilire nessi inferenziali tra oggetti disparati ed eterogenei, fatti e ed eventi lontani nel tempo e nello spazio, e di “significarlo”, di comunicare con gli altri uomini scambiandosi queste rappresentazioni. In questo senso, proprio come il concetto di “segnatura” significa sia *leggere* (le segnature del mondo, interpretare tracce) che *scrivere* (e cioè tracciare segni, lasciare tracce, plasmare la materia), analogamente, anche la facoltà originaria del *sēmáinein* espressa dall’oracolo delfico ha due volti, intimamente legati l’uno all’altro, come il risvolto concavo e quello convesso della stessa maschera. Anzitutto, la capacità di “*farci rappresentazioni*”, di attribuire un supplemento di senso alle cose, di fare di esse dei segni che significano, o “per convenzione”, come i *simboli* della lingua, o “per rassomiglianza”, come le *icone*, le immagini di ogni genere, o “per ostensione”, come gli *indici*, i quali significano “indicando”, come le frecce e le barre, ma anche, nella lingua, i pronomi personali (“io”, “tu”, ...) e i deittici (questo, quello...), e infine – originariamente – come i segni che possiamo fare col nostro stesso corpo, indicando col dito, o facendo un’espressione del volto²³⁵. In secondo, luogo, la capacità di “*significare*”, vale a dire di comunicare con gli altri uomini per mezzo di tali rappresentazioni. Va da sé che questa distinzione è una sottigliezza possibile solo sulla tavola operatoria della dissezione analitica, dacché nella comunicazione ordinaria questi due momenti sono assolutamente inscindibili e, come tali, indistinguibili: ogni rappresentazione è, di per sé, significativa (non esiste una rappresentazione che non sia comunicabile), e ogni significazione, a sua volta, implica necessariamente l’uso di rappresentazioni (non esiste comunicazione significativa che non rappresenti qualcosa).

Fatta questa precisazione, è evidente come l’umorismo, dal punto di vista semiologico, non sia una caratteristica esclusiva del linguaggio, e meno ancora della dimensione della testualità. Detto altrimenti, esso non è solo un fatto di “logologia”, ma anche di “iconologia” e, più in generale ancora, di ogni forma di “semiologia”, una caratteristica intrinseca della natura indessicale di ogni comunicazione umana, – al fatto, cioè, che ogni comunicazione può indicare correttamente o meno il proprio oggetto, rispondendo o meno alle nostre attese. In questo senso, lo *humor* è una possibilità immanente a tutti e tre gli ordini della significazione, nella misura in cui ne rivela la struttura originaria, mettendola a nudo, mettendola letteralmente “in mutande” nella pubblica piazza, esponendola al pubblico ludibrio,

²³⁵ Questi ultimi, come abbiamo visto, non sono “segni” in senso proprio, ma piuttosto dei meta-segni, nel senso che non “rappresentano” qualcos’altro, ma “esprimono” una rappresentazione, per questo preferisco chiamarli “segnature”.

mostrando che ogni simbolo e ogni significazione non è un “fatto” incontrovertibile, ma sempre il frutto di un’interpretazione, di un processo di “segnatura”. Per questo ci fa ridere: perché la nudità è buffa, soprattutto se ad essere “smutandata” è una figura di potere, un’autorità, un sovrano, il cui ruolo gli impone (ed è coestensivo a) un’etichetta, un paludamento, un cerimoniale, un apparato rituale e simbolico. E quanto più è alta l’autorità che viene denudata e tanto più è comico l’effetto, e tanto più ci emoziona, al punto che l’espressione “il re è nudo!”²³⁶ è entrata a far parte del vocabolario satirico occidentale (e, per direttissima, del lessico politico stesso, a testimonianza della stretta parentela tra politica e satira, arti sorelle della segnatura). Questo non significa, naturalmente, che l’umorismo debba essere ricondotto esclusivamente alla satira politica: esso si ritrova in *qualsiasi* tipo di denudamento di un *valore*, di rivelazione della struttura di cui i simboli della comunicazione non sono che la scenografia, il rivestimento esteriore; ridiamo quando i nostri o gli altrui valori vengono messi a nudo e quanto più qualcosa è preso sul serio, tanto più alto è il suo potenziale comico: per questo le battute che ci fanno ridere, come si suol dire, “fino alle lacrime” (e cioè, fino a non sapere più se ridiamo o se piangiamo, come la maschera del clown) sono di solito su temi serissimi, quali la morte, la malattia, il fallimento, gli incidenti, il dolore, ma anche la nostra presunta superiorità di uomini rispetto agli animali (come nelle vignette di Larson), la nostra sessualità, i nostri pregiudizi razziali, le nostre debolezze e i nostri desideri più inconfessabili. L’umorismo è sempre profanazione di uno spazio consacrato: dalla convenzione, dalla consuetudine, dall’autorità, o dall’attribuzione personale di valore (ognuno di noi ha i propri personalissimi “spazi consacrati”, che prende tremendamente sul serio, che lo fanno impermalosire, e che, tanto più sono evidenti, quanto più fanno ridere – gli altri, e, auspicabilmente, noi stessi). In questo senso, la satira sull’autorità politica non è *che* un esempio tra i tanti di umorismo su qualcosa che prendiamo (e/o che si prende) sul serio.

Riassumendo quanto detto fin qui, l’umorismo è il denudamento della struttura della rappresentazione/significazione, della macchina semiotica con cui attribuiamo “valori” di ogni genere (linguistici, economici, etici, politici, biologici, etc.) a “cose” di ogni genere (alle cose, alle persone, alle qualità, ai fenomeni, ai luoghi, alle città, ai ruoli sociali, etc.), la

²³⁶ Quest’espressione è tratta dalla fiaba di Hans Christian Andersen, *I vestiti nuovi dell'imperatore*, diventata il luogo simbolico dell’oltraggio satirico all’arroganza e alla vanità del potere, che non riposa, in fondo, che su un apparato simbolico di segnature. In questo senso, la fiaba restituisce in maniera particolarmente pregnante, letteralizzandola, la “segnatura” del autorità, identificandola con gli abiti del sovrano.

La fiaba parla di un imperatore vanitoso, completamente dedito alla cura del suo aspetto esteriore, e in particolare del suo abbigliamento. Un giorno due imbroglioni giunti in città spargono la voce di essere tessitori e di avere a disposizione un nuovo e formidabile tessuto, sottile, leggero e meraviglioso, con la peculiarità di risultare invisibile agli stolti e agli indegni. I cortigiani inviati dal re non riescono a vederlo; ma per non essere giudicati male, riferiscono all'imperatore lodando la magnificenza del tessuto. L'imperatore, convinto, si fa preparare dagli imbroglioni un abito. Quando questo gli viene consegnato, però, l'imperatore si rende conto di non essere neppure lui in grado di vedere alcunché; attribuendo la non visione del tessuto a una sua indegnità che egli certo conosce, e come i suoi cortigiani prima di lui, anch'egli decide di fingere e di mostrarsi estasiato per il lavoro dei tessitori. Col nuovo vestito sfila per le vie della città di fronte a una folla di cittadini i quali applaudono e lodano a gran voce l'eleganza del sovrano, pur non vedendo alcunché nemmeno essi e sentendosi essi segretamente colpevoli di inconfessate indegnità. L'incantesimo è spezzato da un bimbo che, sgranando gli occhi, grida con innocenza "Ma il re non ha niente addosso!"; una variante della frase fatidica è "Il re è nudo!". Ciononostante, il sovrano continua imperterrito a sfilare come se nulla fosse successo.

rivelazione del processo di “segnatura” (= di attribuzione di valore all’interno di una forma di vita), e del fatto che ogni valore potrebbe essere altrimenti, che ogni simbolo della comunicazione potrebbe essere fuorviante, assurdo, girare a vuoto, o girare altrove rispetto al dominio di senso, al campo semantico, al “terreno consacrato” in cui siamo abituati a considerarlo; all’interno del quale, di solito, per noi, *ha senso*. Per questo ci fa ridere un politico in mutande ma non un calciatore in mutande: perché “l’abito fa il monaco”, o meglio, “l’habitus fa la comunicazione”, e l’uno ce lo aspettiamo in giacca e cravatta, mentre l’altro siamo abituati a vederlo ignudo; perché ridiamo della disattesa di senso, del depistaggio, della profanazione degli spazi consacrati in cui sono fissati i significati della semantica.

b) La struttura della rivelazione: il paradosso nei tre ordini semiotici

Il precedente esempio (verbale) di umorismo puramente iconico, ci riporta a un altro nodo saliente che abbiamo incontrato nel corso della nostra riflessione: il fatto che non solo le parole fanno ridere, ma tutti e tre gli ordini semiotici della comunicazione (l’umorismo non solo come fatto “logologico”, ma anche come fatto “iconologico” e, più in generale, “semiologico”). Anche le immagini, infatti, da sole, senza bisogno di parole al loro interno o di didascalie (come le vignette di Larson), sanno essere assurde, ciniche, salaci, dissacranti, profanatorie, depistando il nostro sguardo dai suoi automatismi, dai suoi percorsi abituali, dalle sue “attese di senso”, rivelandoci come la nostra stessa percezione visiva, lungi dall’essere un processo meramente fisiologico, sia intrisa di “sapere”, e cioè di credenze, di convenzioni, di attribuzioni di senso, di presunzioni di identità.

Al pari del nostro linguaggio, anche il nostro sguardo non è un mediatore neutro, trasparente, ma, al contrario, è orientato culturalmente e plasmato dall’esperienza, “attendendosi” dalla realtà che essa corrisponda sempre agli ordini ontologici del pensiero dialettico, in cui ogni cosa è ciò che è e nient’altro: $A = A$. Le figure 3,4 e 5 mostrano come, invece, sia sempre possibile il contrario, e si possano creare dei cortocircuiti di senso all’interno della nostra stessa visione, tra l’immagine, il suo supporto mediale e le attese del nostro sguardo. Tali cortocircuiti ci fanno ridere proprio perché rivelano, dissacrandoli (talvolta con malignità e “political incorrectness”, come nel caso della fig. 4) i valori che siamo soliti imporre alla nostra osservazione della realtà, attendendoci che essa risponda all’ontologia a cui siamo abituati e alle leggi tautologiche della logica dialettica. Detto altrimenti, ci fanno vedere come il nostro sguardo sia per sua natura una “macchina ontologica”, intrisa di cultura, sempre intenta a ritagliare domini circoscritti d’identità nell’ordine dei fenomeni. E ce lo mostrano – come nel caso dei “paradossi visivi” delle nostre tre figure – facendo coesistere nella superficie della stessa *picture* due *images* contrastanti, due identità distinte, due veri e propri *eidoi* platonici, che il nostro sguardo, culturalmente orientato e addestrato dall’abitudine, si attende di vedere separati, ma non resiste a percepire come uniti, contravvenendo ai principi logici d’identità e non contraddizione: ecco allora che, per quanto sappiamo che ci sono una sposa e un cavallo, una donna e un puf, un tappeto e l’ombra di una bandiera, non riusciamo a trattenerci dal percepire una “sposa-cavallo”, una “donna-puf” e un “tappeto volante”, che proietta la sua ombra a un metro da terra.

Come abbiamo accennato, però, i domini ontologici del nostro sguardo non sono costruiti soltanto sulla base del buon senso e dell’abitudine, ma anche, in una certa misura,

sulla base di credenze, mode culturali e ideologie. È questo il caso delle foto che l'antropologo e biologo antievoluzionista Louis Agassiz fece fare, nel 1850, agli schiavi neri che lavoravano nelle piantagioni del sud degli Stati Uniti, a corredo del suo "studio sulle razze umane" (figg. 6-9)²³⁷. Lo scopo di tale ricerca era quello di dimostrare, grazie alla prova "incontrovertibile" del documento fotografico, l'inferiorità biologica delle etnie africane, che, nelle intenzioni di Agassiz, sarebbe dovuta emergere "lombrosianamente" dai volti stessi dei suoi soggetti, dalle loro espressioni arcigne, dalle loro posture goffe e abbruttite, dai loro fisici animaleschi, incurvati dalla fatica. Nel contesto culturale in cui operava, Agassiz era convinto della veridicità scientifica delle sue posizioni, della loro neutralità, senza avvedersi dell'ideologia colonialista che le precedeva fin dal principio, che vi *insisteva*, e rispetto alla quale esse non erano che un'insostenibile *petitio principii* pseudoscientifica, un pessimo tentativo di legittimazione extrapolitica di un assunto ideologico.

Col senno di poi, insomma, possiamo dire che con le sue foto, Agassiz non fece altro che mettere, inconsapevolmente, il carro della scienza davanti ai buoi dell'ideologia. Per molti aspetti, infatti, a oltre un secolo e mezzo di distanza, il nostro sguardo appartiene a una forma di vita diversa da quella in cui poteva "aver senso" la ricerca di Agassiz, uno sguardo, il nostro, successivo alla Guerra di Civile Americana, al collasso degli imperi coloniali (e della loro ideologia), agli orrori dello schiavismo e di ogni forma di darwinismo sociale, allo sfacelo umano e culturale delle guerre mondiali, etc. E allora, se guardiamo oggi quei ritratti, difficilmente ci scorgeremo quello che Agassiz avrebbe voluto che vedessimo (abiezione, bestialità, ferocia, grettezza, inferiorità morale), piuttosto, saremo commossi dalla storia che narrano (una storia che conosciamo, che ci hanno raccontato, che abbiamo letto sui libri, che abbiamo appreso dai film²³⁸), la quale ci sembrerà balenare, a tratti, in un velo di malinconia sul volto di *quella* donna, o nella postura fiera di *quell'*uomo, resiliente a tutte le umiliazioni che ha dovuto sopportare (non ultima quella di posare per quegli scatti "scientifici", come una cavia di laboratorio); e saremo anche colpiti dalla loro pregevole qualità artistica, dalla loro forza visiva, dalla potenza semantica dei loro chiaroscuri, che sembra suggerire la profonda dignità dei "neri" che resiste di fronte alla luce cieca e accecante dell'obiettivo dei "bianchi", ai presunti "lumi" della loro scienza. L' "ironia" della distanza storica, allora, "ripolarizza" le immagini di Agassiz nel nostro sguardo culturalmente informato, rovesciandone il senso come in un'inversione gestaltica, decostruendo le intenzioni del loro committente, facendole girare a vuoto, "mettendole in mutande", rivelando, in ultima istanza, come fosse proprio lui, con la sua pseudoscienza, l'unico essere "abietto", "gretto", "bruto", "ignobile", di quella dubbia operazione fotografica. Il fatto che, almeno sul lungo periodo, quelle immagini siano completamente sfuggite di mano ad Agassiz, ci ricorda anche, infine, quanto poco siamo padroni del destino delle nostre opere, che, per dirla con De Gregori, "seminiamo nel mondo perché è del mondo che sono figlie".

* * *

²³⁷ Ringrazio il prof. W.J.T. Mitchell per aver portato alla mia attenzione questo caso di studio.

²³⁸ Proprio negli ultimi due anni sono stati realizzati due autentici capolavori sul tema, elaborandolo in maniera molto diversa ma altrettanto potente: *Django Unchained* di Quentin Tarantino (2012) e *Twelve Years a Slave* di Steve McQueen (2013).

Come abbiamo visto già con le vignette di Larson, l'ironia (sia essa semplice spiritosaggine o "ironia storica", come nel caso dei ritratti di Agassiz) non opera soltanto all'interno degli ordini semiotici della rappresentazione – immagini, parole, e indici – ma anche frontiera tra di essi, incrociandoli, contaminandoli, mettendoli in dialogo allo scopo di produrre il paradosso, l'assurdo, la profanazione, lo slittamento di senso. Proprio come nella comunicazione ordinaria di informazioni (il più possibile chiara e denotativa), infatti, anche nell'umorismo gli ordini semiotici si intrecciano fittamente, e spesso a farci ridere è proprio lo iato, il gap, il cortocircuito tra parole e immagini: l'umorismo dei fumetti gioca tantissimo su questo punto, così come la satira sociale e politica, ma anche la pubblicità, che ricerca spesso proprio nel *punctum* umoristico la chiave del proprio successo, la via per suscitare l'interesse del pubblico al prodotto e sedurlo ad acquistarlo (un esempio tra i tanti è la pubblicità degli orologi della fig. 10, che scherza nientemeno che sulla "fine del mondo").

È soltanto in questo "interplay semiotico", nello slittamento del senso tra i piani segnici, che incontriamo anche il terzo elemento della significazione, l' "indice", il più nascosto, il più difficile da individuare, non esistendo mai di per sé, ma *insistendo* sempre in immagini e parole e dialogando con esse a vari livelli. Niente di più facile che trovare esempi "logologici" di barzellette e "motti di spirito" come quelli che Freud associava ai lapsus in cui si manifesta l'inconscio (per questo mi sono astenuto dal menzionarne), così come non è difficile trovare esempi "icono-logici" di *interplay* tra immagini e testi (se ne trovano in qualsiasi fumetto, o manifesto pubblicitario); meno scontato, invece, far emergere la struttura semiologica dell'umorismo "puramente" iconico (figg. 3-5) e dell' "ironia storica" con cui certe immagini si ripolarizzano col passare del tempo, invertendo il loro senso (figg. 6-9), ragion per cui abbiamo dovuto commentare più diffusamente tali immagini. Per quanto riguarda il terzo elemento, invece, l' "X-factor" di Mitchell, il vuoto irrepresentabile tra immagini e parole, l'indice "peirciano", la "segnatura", non è possibile rappresentarlo in sé, ma soltanto per così dire "allegoricamente", cercando dei contesti esemplari in cui la natura indessicale della comunicazione – la quale, vale la pena ripeterlo, *insiste* in ogni forma di rappresentazione, sia essa verbale, iconica, e icono-logica – è resa esplicita; quei casi, per dirla con McLuhan, in cui "il *medium*" si rivela manifestamente come "il messaggio".

Se ogni parola e ogni immagine, per il fatto stesso di significare, di "far segno" verso qualcos'altro al di là di sé, sono di per sé anche degli indici, "alcune immagini" e "alcune parole" esplicitano questa funzione, facendone il contenuto del proprio messaggio: è questo il caso delle frecce e dei segnali d'ogni genere o, nella lingua, dei deittici (questo, quello), dei pronomi (io, tu, esso) e dei funtori di luogo e di tempo (qui, ora). Per questa ragione, uno degli esempi più ovvi per rappresentare graficamente l'ironia nell'interplay tra indici, immagini e parole è quello dei segnali stradali e dei cartelli d'ogni genere, i quali sono immagini (e più spesso icono-testi) indessicali, immagini "agenti", che "vogliono indicare" sempre qualcosa, un luogo fisico, un orario, un pericolo, un comportamento da tenere, la vigenza di una regola, un divieto, etc. Ed è proprio per via di questa loro natura performativa, per il fatto che esprimono una "volontà di potenza", un desiderio di "produrre un effetto" su chi li incontra, che cartelli e segnali sono anche il luogo privilegiato della dissacrazione umoristica, la quale non si esprime necessariamente nella contraffazione del segnale, ma anche, molto più semplicemente, nella sua ostensione "fuori contesto", sottraendolo alla sua funzione indessicale e facendone risuonare i rapporti interni di senso.

È questo il caso della fig.12, un interplay tra indice e parole (sulla superficie di un'immagine, naturalmente), che lo sguardo dell'autore della foto ha "ritagliato" dal contesto, facendone una specie di paradossale dichiarazione d'intenti, scritta su un cartello stradale. Qualcosa di simile accade anche nella fig. 11, la locandina che pubblicizza un tentativo che fu fatto alcuni anni fa di creare una "festa dell'unità di destra": la scelta del titolo ("la destra in festa") non poteva essere più infelice, un piccolo capolavoro di autoironia involontaria, e gli avversari di quella iniziativa non dovettero fare altro che ripetere "la destra *infesta*" per prendersi gioco della *maldestria* comunicativa di quegli sfortunati volenterosi. Nelle figg. 13 e 14, invece, il layout e la grammatica di una segnaletica convenzionale (il segno stradale di "divieto" e il cartello che indica la "toilette" nei luoghi pubblici) viene per così dire "piratato" in chiave farsesca, per farne pseudo-segnali "buffi", che, come spesso accade in queste forme poco raffinate di comicità, cercano di strappare la risata con allusioni scollacciate. Ben più sottile, e caustico, lo humor della fig. 15, che ci fa sorridere tra la cattiveria e l'amarezza (prima o poi tocca a tutti...), creando un cortocircuito sorprendentemente complesso tra indici, icone e parole: il segnale di pericolo, la direzione verso cui camminano i due vecchietti, la freccia che indica il cimitero. L'aspetto più divertente di quest'immagine, come nel caso della fig. 12, è che non comporta alcuna contraffazione dei segnali (come nelle figg. 13 e 14), ma "profana" con un semplice sguardo dei segnali realmente esistenti, estrapolandolo dal contesto, e restituendolo in immagine. Anche qui (come nella fig. 12, e precedentemente, nelle figg. 3-5), allora, la fotografia stessa è un'ostensione dello sguardo del suo autore, del taglio prospettico, acuto e dissacrante, con cui vede la realtà e rivela la trama di paradossi che la percorrono intimamente. Infine, nella fig. 16, si trova una piccola raccolta di "segnature" artistiche di Clet Abraham dei cartelli stradali, che da qualche anno siamo abituati a vedere nelle città italiane, piccoli accorgimenti grafici, talvolta, davvero minimi, grazie alle quali l'asettica segnaletica stradale si anima, popolandosi di figure, di scene, di forme, di sogni, rivelandoci lo sguardo apofenico che tutti, grandi e piccini, abbiamo sulle cose, che ci fanno vedere animali nelle nuvole, profili umani sulle creste dei monti, o un crocefisso in un segnale di "strada senza sbocco".

Riassumendo quanto detto fin qui sugli slittamenti umoristici di senso tra icone, indici e simboli, anche qui abbiamo visto come gli ordini della rappresentazione/significazione propriamente detti sono due, quello del simbolo e quello dell'icona, mentre quello dell'indice non ha un'autonomia a sé, ma si accompagna sempre agli altri due, vi *insiste*: una freccia, è sempre *anche* un'immagine, così come un deittico, o un pronome, sono *anche, e anzitutto*, parole. L'indice, in questo senso, è "segno" solo in un senso molto ristretto e mai autonomo: quello "iconico" delle frecce e quello "linguistico" dei deittici etc.; eccezion fatta per i gesti e le espressioni corporee, che in un certo senso, possono essere considerati "indici puri", non appoggiandosi su nessuna forma della rappresentazione (parole e immagini), ma venendo *espressi* direttamente dal corpo²³⁹. Nel suo senso più generale, se non universale, allora, l'indice non è propriamente "segno", ma piuttosto "segnatura", e cioè attribuzione di un

²³⁹ Un tema, quello della "pura espressione", quale si dà nel gesto, nella danza, nella musica, nel canto, nella mimica, nella recitazione, "molto più facile a farsi che a dirsi", se mi è concesso il gioco di parole. Restituire concettualmente, con parole e rappresentazioni grafiche, il "terzo mondo" tra immagini e parole, l' "X-factor", lo "spazio orfico" dell'espressione, la consistenza effimera, infinitamente volatile del gesto, è un'impresa di notevole difficoltà.

valore, di un supplemento di senso, e come tale insiste in ogni icona e in ogni simbolo della nostra comunicazione, facendo sì che essi “significhino qualcosa anziché nulla”, trascendendo la loro fatticità per “fare segno”, “significare”, “indicare” verso qualcosa al di là, al di fuori e altrove rispetto a se stessi.

c) Il senso prolifera

L'umorismo è una facoltà “in-built” di cui ciascuno di noi è dotato per il fatto stesso di essere un “animale significante”, un *homo signator*, e che siamo liberi di coltivare o meno, come la corsa o il ballo sono già nelle nostre gambe, anche se poi ce ne stiamo tutto il giorno a sedere in ufficio. Essa è una potenza propria dell'umano, legata alla sua originaria culturalità, al suo esprimersi per gesti, simboli, rappresentazioni, significati: proprio perché siamo capaci di attribuire un senso alle cose, ai fatti e ai fenomeni, facendo astrazione, trascendendoli e traducendoli in simboli universalmente comprensibili e comunicabili. Proprio perché siamo nella possibilità della verità, della corretta interpretazione, siamo anche, *già da sempre*, nella possibilità dell'errore, del fraintendimento, del doppio senso, della falsa interpretazione: in questo senso, l'ironia è tra le forme più fini dell'intelligenza umana, riuscendo ad abitare il confine sottilissimo tra senso e non senso, mostrando il paradosso da cui nasce il senso, rivelando l'assurdo, il non senso, e dandogli senso, facendone l'occasione per un rivolgimento gestaltico, per un lampo improvviso di coscienza. Non è affatto un caso, allora, che fosse proprio l'ironia l'arte delle arti della maieutica socratica.

Ma la capacità dell'assurdo non produce solo simpatiche gag. O meglio, non tutte le gag sono simpatiche. L'assurdo si esprime anche nelle guerre, nei genocidi, nelle disuguaglianze sociali, nella marginalizzazione delle minoranze, nella violenza, nell'economia, nel lavoro, e nelle infinite altre sventure, piccole e grandi, con cui ciascuno di noi presto o tardi deve avere a che fare. A questo proposito, un esempio tratto dalle nostre cronache quotidiane è quello dello “scandalo permanente” del capitalismo finanziario, divenuto ormai un luogo comune del nostro tempo, il quale costituisce un caso paradigmatico di quello che Aristotele criticava nei sofisti come “senso senza referenza”: come è noto, infatti, solo il 10-12% del denaro circolante sul pianeta Terra esiste realmente sotto forma di cartamoneta (la quale, non si dimentichi, è a sua volta un significante, un mezzo, un simbolo arbitrario per qualcos'altro, il prodotto di un processo sempre in atto di “segnatura”). Cosa direbbe Aristotele dell'economia di noi uomini del futuro? In base a quali criteri traccerebbe la sua frontiera tra *oikonomia e crematistica*? Cosa direbbe del nostro rapporto tra lavoro e ricchezza? Come giudicherebbe chi produce denaro a partire dal denaro (a partire dal denaro, a partire dal denaro...etc) in un sistema “a cipolla” di scatole cinesi, ormai senza nemmeno passare più dallo scomodo impiccio del mondo materiale, del lavoro concreto, della produzione e quindi, in ultima istanza, del *tempo*; un sistema in cui i “numeri piegano nazioni, con la forza divina di chi, come ci ricorda Baudelaire nei suoi Diari intimi, ‘per regnare non deve nemmeno esistere’ ”²⁴⁰? E l'assurdo, come vedremo nell' “antispazio #5”, si ritrova nel terrorismo globale e nei cortocircuiti semiologici della cosiddetta “guerra al terrore”, nel sofisma su cui si fonda e che riproduce all'infinito, in maniera virale, proteiforme, clonativa,

²⁴⁰ P.Chiasera, *Art Criticism 2.0* (in corso di pubblicazione), p. 19.

sottoforma di significanti senza senso, di omonimie perverse, in cui le distinzioni tra amici e nemici, tra civili e militari, e, al limite, tra guerra e pace, sono catturate in una soglia d'indistinzione in cui trapassano costantemente l'una nell'altra.

Con buona pace di Aristotele e di noi tutti, allora, forse il vero “margine”, il “caso limite” della comunicazione umana non sono gli assurdi della sofistica, con i suoi eccessi, le sue imposture, i suoi magheggi, le sue ultrainterpretazioni, le sue seduzioni e le sue ironie, ma forse proprio il “senso = essenza” della logica, la piena referenzialità delle rappresentazioni, la pura denotatività, sostenuta dall' $A=A$ del principio di identità e dal $\neg (A \wedge \neg A)$ del principio di non contraddizione. La topologia che Aristotele ha assegnato alla disciplina filosofica è stata di fondamentale importanza per sostenere l'impresa della tecnica occidentale, la sua fondazione del *logos* ha permesso alla scienza di realizzare *performances* altrimenti inimmaginabili; ma la comunicazione umana non si svolge in un paesaggio ordinato, tappezzato di campi semantici ben delimitati, in cui ogni concetto coltiva pacificamente il proprio orticello di senso, nell'imperturbata univocità della propria referenza. All'unità del senso, al coerenza della semantica, si perviene attraverso una lotta continua, un conflitto, e spesso un'imposizione dai dubbi risvolti autoritari. Il *senso* di per sé *prolifera*: ogni cosa, ogni oggetto, ogni fatto, ogni evento, ogni concetto è un pozzo brulicante di infiniti sensi, di supplementi, attribuzioni, interpretazioni, narrazioni, *signature* di ogni genere.

“Salviamo i fenomeni!”, “alle cose stesse!”: erano questi i motti della fenomenologia del '900, ultimo baluardo dell'ontologia e, contemporaneamente, semenzaio in cui si è coltivata la sua decostruzione. Allora osserviamoli questi fenomeni, andiamoci, alle cose: ci troveremo di tutto fuorché unità, pienezza, determinazione. Prendiamo un oggetto qualsiasi, prendiamo *questa sedia* e proviamo a darne una descrizione fenomenologica come quelle che Husserl faceva fare ai suoi allievi: legno, chiodi, colla, impregnante, sedia in una stanza, sedia che ci hanno regalato, sedia che è stata per anni nella vecchia casa di D, sedia che comprò il nonno di V. tanti anni fa, sedia fatta da un falegname, non sedia di fabbrica, etc. Sedia per chi, allora?, sedia per me che ci siedo adesso? Sedia per il falegname che l'ha realizzata, sedia per il boscaiolo che ha tagliato il legno? Sedia per il negoziante che l'ha venduta? Sedia per il mercato delle sedie, con un prezzo, un valore di scambio, etc? Sedia per il nonno di V. che l'ha comprata, sedia per D. che l'ha usata per tanti anni nella sua vecchia casa? Sedia che si romperà, che a un certo punto finirà per strada, o in un caminetto? Potremmo continuare all'infinito. Il senso prolifera, e la *semantica* non sembra essere che un caso limite della *disseminazione*.

Aristotele, forse, obietterebbe “galileianamente” che queste sono solo “qualità secondarie”, *connotazioni* diremmo oggi in termini linguistici, storie, dettagli irrilevanti per la corretta analisi dialettica, la schiuma delle narrazioni facenti capo a un unico concetto generale: quello di sedia, perfettamente identificabile al netto di tutte le qualità che gli si possono attribuire, *denotabile* senza tema di errore. E quello che conta per l'ontologia è la denotazione, non la connotazione, il “che cosa” e non il “come”. Ma siamo sicuri che “sedia” sia una pura denotazione? Quale necessità vincola il segno convenzionale “sedia” al concetto di sedia e, in ultima istanza, all'oggetto-sedia sul quale sono seduto? Cosa conduce dal significante al significato? E poi siamo sicuri che il concetto di “sedia” sia il *denotatum* ultimo di qualsiasi attribuzione di senso per questo oggetto? Vi sono culture, ad esempio, che non utilizzano le sedie, in cui gli uomini siedono per terra, o su stuoie, tappeti, piccoli

sgabelli, inginocchiatoi, etc. e non hanno niente, tra i manufatti di cui si servono all'interno della loro "forma di vita", che possa essere assimilato al nostro concetto di 'sedia'. Costoro, dunque, in *questa sedia* potrebbero non vedere nient'altro che una struttura in legno, interessante per ricavarne il materiale e farci altro, magari bruciarla per riscaldarsi. E lo possiamo fare anche noi. Possiamo usarla in infiniti modi diversi, salirci in piedi per raggiungere qualcosa in alto, oppure utilizzarla per bloccare una porta che non chiude, possiamo decorarla e esporla in una mostra d'arte, o, se fossimo artisti affermati, virtuosi del "ready made", potremmo semplicemente esporla così com'è, al MoMA di New York, intitolandola "senza titolo", e costringendo i curatori del museo al compito ingrato di scrivere il cartellino per i visitatori (opera di..., "Senza Titolo", 2014, *mixed media*: sedia su pavimento, legno, chiodi, coppale, etc.). Al limite, potremmo anche rompere l'incantesimo della convenzione e smettere perfino di chiamarla "sedia". Naturalmente, nella pratica quotidiana non facciamo niente di tutto ciò, e la usiamo semplicemente per sederci, senza farci troppe domande²⁴¹; ciò non toglie, però, che, come mostra anche questo esempio di "epochè fenomenologica", *l'ontologia non viene prima della cultura, ma ne è un portato*, così come la scienza di Agassiz è un portato della sua ideologia: nel mondo degli uomini, ogni cosa accade all'interno di una "forma di vita" (Wittgenstein), di un' "episteme" (Foucault), che definisce all'interno delle sue stesse pratiche discorsive e rappresentative i propri oggetti e le proprie regole²⁴².

La denotazione, il "senso = essenza" aristotelico, non è che un caso limite, un momento quasi accidentale, un'increspatura nell'oceano della connotazione in cui vive l'*homo signator*, fattore di immagini e contatore di storie, è il punto dove le narrazioni convergono in una convenzione universalmente condivisa. Il senso prolifera, segnatura su segnatura. Per questo alla *semantica*, alla determinazione topologica del senso, si dovrebbe per lo meno affiancare la *disseminazione*, la sua continua proliferazione nei giochi linguistici, iconici, semiotici della forma di vita in cui conduciamo le nostre esistenze; se non, piuttosto, riconoscere la semantica come un momento limite, un argine provvisorio, una cesura convenzionale e sempre rivedibile del moto incessante della disseminazione.

Dicendo questo non si tratta additare la "decadenza" dei nostri *tempora atque mores*, di farsi *laudatores temporis acti*, ritenendo migliore qualche altro tempo solo perché non l'abbiamo mai vissuto e del quale non sappiamo nulla al di fuori delle storie che ci hanno raccontato su di esso: se proprio volgiamo, non è l'epoca, ma l'uomo, *così com'è*, a essere "assurdo". E non potrebbe essere altrimenti: paradossalmente, l'uomo è assurdo *proprio perché* dà un senso alle cose. L'assurdità nasce sul terreno stesso di quel volo inaudito del

²⁴¹ Valga per la "sedia" la stessa osservazione per la "forchetta" nell'Antispazio # 2 ("*Guardare il vedere*": il taglio di Fontana): nella vita di tutti i giorni, la uso per sedermi, non per cogliervi la struttura del simbolismo umano.

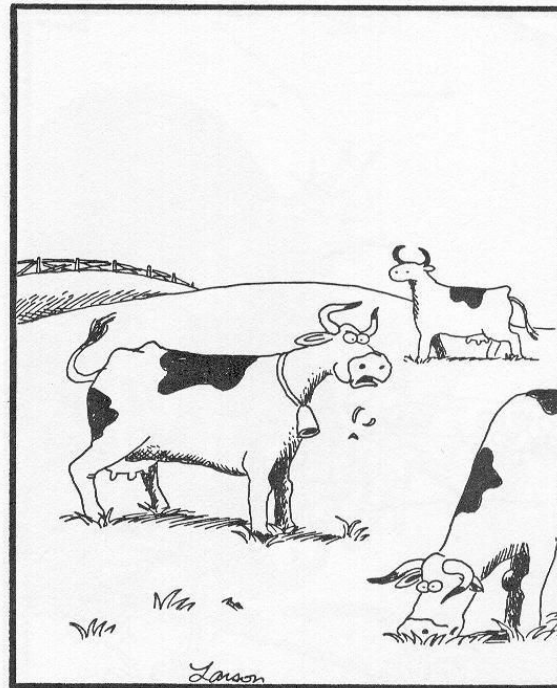
²⁴² È questa la conclusione, inevitabilmente provvisoria, a cui pervenne lo stesso Husserl al termine della sua vita, dedicando al "mondo della vita" il suo libro più straordinario, E. Husserl, *La crisi delle scienze europee e la filosofia trascendentale* (Milano, Il Saggiatore, 2008), nel quale rivide completamente i presupposti ontologici della fenomenologia per (o, almeno, per cominciare a) rifondarli su base culturale. Un'autentica pietra miliare degli studi culturali, che, più di molti "classici" orai canonizzati e ingessati dalle mode culturali, "non ha ancora finito di dire quello che aveva da dire". Per un approfondimento sul tema rimando a "Il problema dell'analisi diacronica nella fenomenologia husserliana", a p. 30 della mia precedente tesi, *La segnatura del desiderio*, disponibile online alla pagina https://www.academia.edu/8461854/La_segnatura_del_desiderio.

sēmáinein, del far segno, dell'atto "folle" con cui trascendiamo senza nessun diritto la datità dell'esistente per istituirvi un ordine di senso. L'uomo è, per Aristotele, l'animale che tra tutti gli altri dispone del *logos*, e cioè della facoltà di *sēmáinein*, di fare segno, di segnare e di indicare, rendendo presente ciò che non lo è, "rap|presentando", nella semplicità di un gesto, o di una serie di segni grafici, ordini estremamente complessi impossibili da "presentare" materialmente trascendendo costantemente il suo qui e ora, o meglio, abitando il suo qui e ora nella modalità stessa del trascendimento. Per questo possiamo "parlare" di qualsiasi cosa senza necessariamente doverla mostrare al nostro interlocutore e, similmente, possiamo "figurarci" l'universo intero senza muoverci dalla nostra stanza, "poiché – come dice Freud – il pensiero non conosce distanze, e riunisce con facilità in un atto della coscienza cose remotissime nello spazio e nel tempo"²⁴³. Ma essere capaci di *sēno* significa fin dal principio essere capaci di *non sēno*: la verità implica l'errore, l'orientamento l'erranza, l'ordine il caos, – siamo nel *logos*, siamo nel *sēmáinein*, siamo nella disseminazione, siamo nell'assurdo. Non ci siamo dentro, *lo* siamo, fin nel midollo, già da sempre, e sempre lo saremo. Non siamo diventati "assurdi" con la crisi finanziaria e col terrorismo internazionale, e prima con la Guerra Fredda, e prima col nazismo, col colonialismo, lo schiavismo...e così via: siamo "biologicamente assurdi", fino a prova contraria.

Troppo spesso dimentichiamo, forse, che l'uomo è l'unico tra tutti gli esseri ad essere capace di "inumanità". Eppure, è una sottile ironia della natura che questo stesso risvolto dell'umano, da cui derivano le atrocità peggiori, sia esattamente lo stesso su cui possiamo farci la più sincera delle risate.

²⁴³ S. Freud, *Totem e tabù*, Torino, Bollati e Boringhieri, 2006 [1969], p. 127.

Tavole



"Hey, wait a minute! This is grass! We've been eating grass!"

Fig. 1

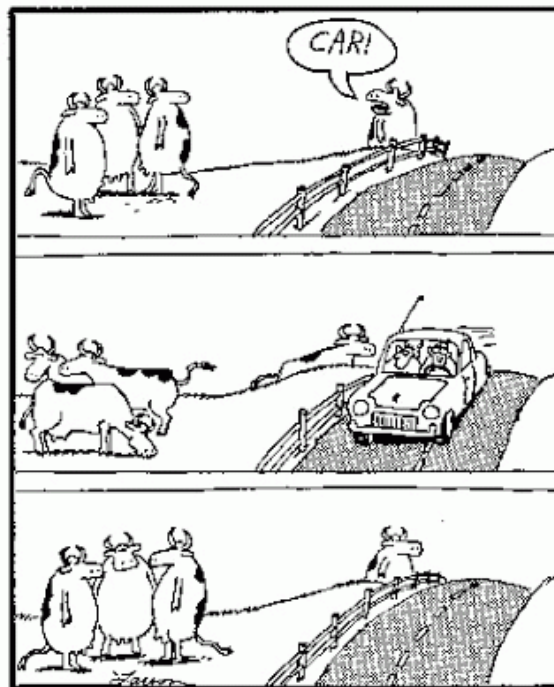


Fig.2



Fig.3
La sposa-cavallo



Fig. 4
La “donna-puf”



Fig. 5
Tappeto volante



Fig. 6

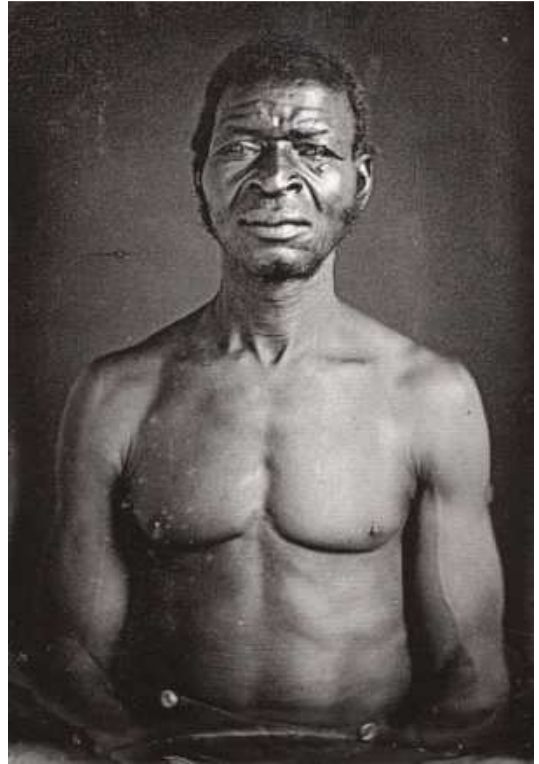


Fig. 7

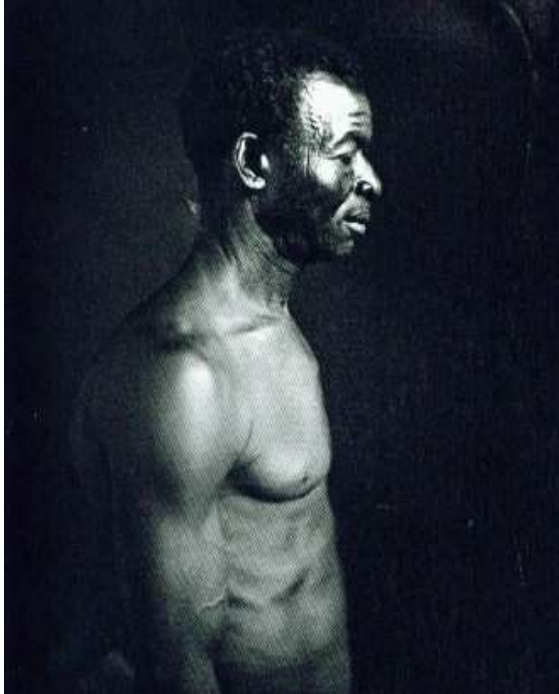


Fig. 8

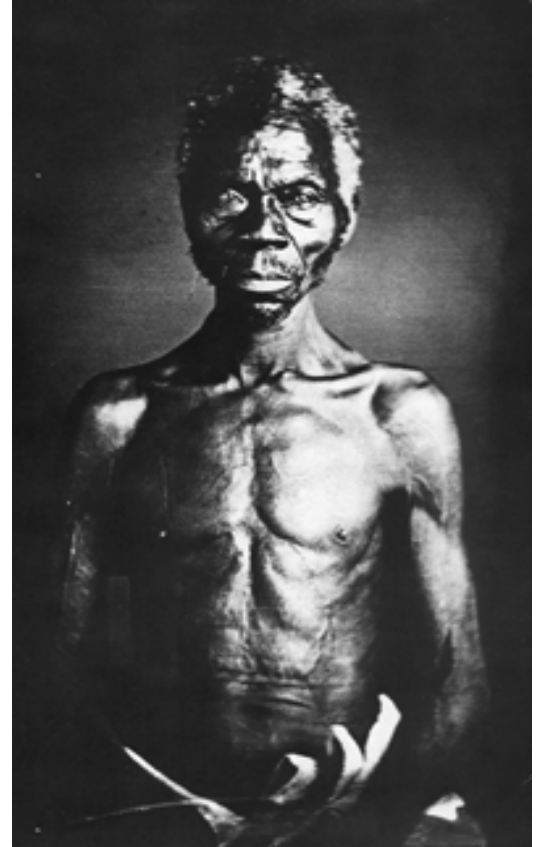


Fig. 9



Fig. 10
“2012 is coming: enjoy every second”



Fig. 11
La destra “infesta”



Fig 12



Fig.15



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 16

Interventi urbani di Clet Abraham

INTERVALLO

Sezione VI

Zwischenraum: Il “bipolarismo” della cultura

6.1) Riaprire la ferita: la barra verticale “|”

Nelle pagine scorse abbiamo seguito l’articolazione che Mitchell ha dato di quello che abbiamo chiamato il “primo problema dell’iconologia”: la “questione dell’ imagetext”. Dall’analisi del suo lavoro sono emersi tre aspetti fondamentali, che costituiscono tre nodi costitutivi di quell’orizzonte critico che abbiamo chiamato “metafisica della cultura”:

- 1) Ogni indagine “epistemologica” in senso kuhniano-foucaultiano, e cioè ogni indagine sull’articolazione di sistemi di rappresentazione e “fatti” del “mondo” – sia essa quella scientifica tra paradigma teorico e fenomeni, quella linguistica tra significanti e significati, quella semiotica tra icone e simboli, o quella estetica del paragone delle arti, o, infine, quella icono-logica tra “images” e “texts” – implica il passaggio da una semiologia binaria (quella che definisce lo spazio della rappresentazione, fatto di parole e immagini) a una di tipo ternario, che rivela un vuoto tra i due territori, un vuoto che non è un nulla ma che è l’orizzonte stesso a partire dal quale si può articolare una rappresentazione.
- 2) Questo orizzonte, rappresentato a livello semiotico dagli indici di Peirce e dalle segnature di Foucault/Agamben, non definisce un ulteriore ordine della rappresentazione, ma è l’espressione stessa della rappresentazione, o meglio della rappresentatività, del fatto che gli uomini costruiscono il loro “mondo” mediante rappresentazioni. Queste rappresentazioni, però, non sono universalmente date, ma storicamente e culturalmente determinate. Per questo la metafisica della cultura è un’epistemologia storica, o più precisamente, “genealogica”.
- 3) Sul piano della teoria critica, però, che non può fare a meno di rappresentazioni (e cioè di parole e immagini), la segnatura non può essere espressa direttamente, come una musica o una danza, ma deve essere mediata metaforicamente, attraverso immagini, forme, concetti, per poter essere “resa visibile”. Per questa ragione, non solo i concetti della teoria, ma anche lo stile, la notazione, diventano cruciali per riuscire a rappresentare l’irrappresentabile della segnatura. E’ quello che ha fatto Mitchell sulla superficie della pagina, suo orizzonte di comunicazione, in cui “rende visibile” il vuoto che insiste nell’iconologia facendo largo uso delle risorse iconiche del linguaggio, in un’*escalation* teorica che lo porta dall’*ideogramma* (la X), al *calligramma* (Image X text), al *diagramma* (il “diagramma a X”), infine all’*Ologramma*, il diagramma tridimensionale, in cui rende esplicito come nell’*espace du tableau* degli ordini icono-logici della rappresentazione, insista un vuoto irrappresentabile, uno strappo nel cielo della rappresentazione, e lo fa sia dal punto di vista visivo (con l’introduzione di una “terza colonna” al centro del *tableau*

della semiologia binario) che da quello linguistico, allineando sulla terza colonna una linea di concetti “indessicali”, che “fanno segno” verso questo vuoto illavorabile su cui tutto si tiene.

In questa sezione, si tratterà di riaprire ancora una volta “la ferita” della rappresentazione proprio al punto dove l’abbiamo lasciata, lo stesso punto dove Mitchell l’ha lasciata per quasi vent’anni, prima di rimetterci il dito, e dove non potremo fare altro che abbandonarla anche noi, una volta chiuso il libro, perché altri, eventualmente, possano riapirla: come questione *stilistica* e, precisamente, “di notazione”. La domanda è sempre la stessa, e insiste fin dal principio in ogni opera umana: come rappresentare stilisticamente l’irrappresentabile della segnatura? Come è possibile, per utilizzare la bella espressione di Andrea Sartini, uno “stilismo del vuoto”²⁴⁴? Nelle prossime pagine, allora, pur accogliendo l’impostazione teorica di Mitchell, proveremo a percorrere una via alternativa nella notazione, lasciandoci “alle spalle” (e cioè, non gettandola via ma mettendola nello zaino) la “X” di Mitchell, ed esplorando le implicazioni teoriche di un altro “ideogramma”: la formula grafica della barra verticale “|”, seguendo una pista che Matteo Meschiari sta aprendo nella selva ancora vergine dell’antropologia del paesaggio.

In particolare, questo “score” ha fatto la sua comparsa (o sarebbe piuttosto il caso di dire la sua “irruzione”) nell’ultima densissima pagina del suo ultimo libro, *Less is home. Antropologie dello spazio domestico*, appena uscito presso l’editore Compositori di Bologna. In essa Meschiari presenta crudamente, senza commento e senza didascalia, una serie di opposizioni concettuali vertiginose, lasciando che le parole riverberino da sole i loro molteplici sensi nel bianco della pagina, come immagini, come sassi gettati in uno stagno. Nel loro insieme, queste coppie oppositive sono organizzate secondo la distinzione “antropologia | architettura” dalla quale discendono le altre distinzioni polari:

wilderness | paesaggio
abitare | fare luogo
fast places | luoghi-per-sempre
politica | poetica

distinzioni che Meschiari, sviluppa ulteriormente, in maniera frattale, approfondendole fino a triturarle, per arrivare alla splendida chiusa del libro, in cui la barra verticale finalmente scompare, lasciando il lettore con una “despedida” piena di speranza, al di là di ogni conflitto, di ogni tempesta, di ogni lacerazione:

abitare l’alterità
abitare l’aperto
abitare il limite
abitare leggero
abitare immaginando
abitare di meno

²⁴⁴ A. Sartini, *Soggetto al neutro*, in Millepiani, Milano, Mimesis, 2002, p. 38.

Non è questo il contesto per soffermarsi sul contenuto concettuale di questi termini, che mi limiterò a lasciar vibrare *anche* sulla superficie di *questa* pagina, senza tentare io stesso di spiegarli, di svolgerne la riserva semica. Del resto, credo, sarebbe un abuso rispetto dell'intenzione teorica dell'autore. Una *teoria* che, facendosi *stile*, entra in una soglia d'indeterminazione con ciò che a lungo siamo stati abituati a considerare il suo altro linguistico – la *poesia* – dimentichi del gesto anzitutto poetico con cui Parmenide ha fondato la *theoría* filosofica. Quello che in questa sede ci interessa, allora, dal punto di vista metodologico, e, correlativamente, stilistico, sono le parole con cui Meschiari introduce l'epilogo *poetico* del suo saggio, spiegandone le ragioni *teoriche*:

Prendiamo un *junkyard* di concetti e mettiamoli assieme, formiamo delle coppie (possibilmente imperfette), vediamo dove le dialettiche collimano e, dove collimano male, cioè sempre, leggiamo lo *scrap*. Poi cerchiamo piste incrociate, trasversali, tra coppie vicine o lontane, tra voci nella stessa colonna, tra voci in colonne diverse, qui, altrove, chi lo sa. Cerchiamo soprattutto ciò che manca, quello che ancora deve venire. Ci troveremo allora a cavallo, o a piedi, in una macchina cartesiano-dadaista-indiziaria.²⁴⁵

Un simile procedimento l'abbiamo già incontrato in Benveniste, nel capitolo 1.2, nella "nube semantica" dei termini del diritto in cui fluttua il concetto di "dike", e l'abbiamo anche ritrovato in Mitchell, nella colonna di mezzo della sua tabella "satirica" della semiologia ternaria dei saperi, i cui termini, a un primo sguardo, sembrano gettati alla rinfusa in uno *scrapbook*. Da parte nostra, in questa segue, si tratterà di tentare un'ulteriore approfondimento frattale rispetto alla lettura dello *scrap* di Meschiari, "zoomando", come abbiamo appreso da Mitchell, sugli elementi grafici stessi che lo compongono e in particolare, sullo *score* " | ". Anche la barra barra verticale " | ", al pari della "X", infatti, è una forma di articolazione di relazioni binarie. E anch'essa, in luogo di comporre in un'unità, tende a creare tra di essere un varco, un interstizio, un vuoto, uno spazio di senso, uno *spazio per il pensiero*, una "terza cosa" che non è immagine e non è parola, o forse, non è più immagine e non è ancora parola, ma *insiste* in esse. Fin qui, le sue implicazioni teoriche sono le stesse della "X" di Mitchell, e tutt'al più, potrà solo essere un più elegante dal punto di vista stilistico, riproducendo graficamente, nel corpo dell'ideogramma " | " il "varco", lo "squarcio nel cielo" della rappresentazione.

Diversamente dalla "X", però, essa apre il campo a tutta una serie di riflessioni che ci riportano al dialogo con la tradizione ontologica della filosofia occidentale da cui abbiamo preso le mosse. Rispetto allo *slash*, infatti, la barra diagonale " / ", comunemente utilizzata per rappresentare diadi e dicotomie, la barra verticale " | " esprime l'opposizione inconciliabile dei due elementi, la loro identità irriducibile, l'impossibilità di principio di una traduzione senza scarto dell'uno nell'altro, che non lascia spazio a nessuna interpretazione dialettica del loro rapporto, a nessuna assimilazione, tale da sussumere in una sintesi superiore la scena stessa della loro opposizione. Questa opposizione non dialettica, è quella che Warburg definisce come la "*polarità*" che i simboli assumono *all'interno* della cultura, oscillando costantemente, nel corso della storia, tra "polarizzazioni di segno opposto", caricandosi alternativamente di energie positive e negative.

²⁴⁵ M. Meschiari, *Less is home. Antropologie dello spazio domestico*, Compositori, Bologna, 2014, pp. 102-3.

Una differenza microscopica quella tra “ | ” e “ / “, davvero questione di millimetri, eppure sono millimetri decisivi, come quelli che separano due atleti che arrivano al traguardo al fotofinish: su questi millimetri, infatti, che intercorrono tra le concezioni della differenza come “dialettica” o come “polarità”, si gioca la differenza tra la scienza “di mezzo” della cultura, logologica e iconologica, e la tradizione della metafisica classica, fondata sull’ontologia. La *theoría* dell’assimilazione dialettica, l’*Aufhebung* in cui si ricompono ogni differenza, è un pensiero necessariamente trascendente, dal momento che solo uno sguardo ‘*from no where*’, distaccato, non coinvolto nell’accadere mondano, uno sguardo che ha fatto epochè del suo stesso esser sguardo in mezzo ai fenomeni, e li osserva da lontano, dall’ipotetico nessun-luogo della contemplazione metafisica, può ricomporre tutte le differenze, facendo tutt’uno, come Dike, del giorno e della notte, del grande e del piccolo, del vicino e del lontano. Di contro, si tratterà di capire se è possibile un autentico pensiero della differenza, uno sguardo radicalmente immanente, ‘*from now here*’, capace di osservare dall’interno l’alterità delle cose, dei fenomeni e dei simboli della cultura, non assimilandola nella “panossi” e nel “panlogismo” della *theoría* ontologica, ma cogliendola come si dà, e cioè come opposizione, come tensione tra forze polari. Un pensiero banale, se vogliamo, apparentemente indistinguibile dal senso comune, dall’ “opinione” che governa il popolo errante dei “mortali”, “uomini a due teste” per cui il “giorno è il giorno” in quanto opposto alla notte.

È su questi millimetri, allora, che separano la barra diagonale “ / ” della dialettica-assimilazione-trascendenza da quella verticale “ | “ della polarità-opposizione-immanenza che, adesso, si tratterà di sostare.

6.1.1) La dialettica (“ / ”) e le sue aporie: il concetto di “opposizione dialettica”

La nozione di “opposizione dialettica” è uno dei pilastri che, da Platone in poi, sono stati posti a fondamento dell’intero edificio del pensiero occidentale. A ben guardare, però, non si tratta di una reale contrapposizione, dal momento che, una volta contemplati dalla prospettiva aerea e distaccata del *logos* filosofico, gli opposti si diluiscono nello sguardo *sub specie aeterni* della contemplazione teoretica, la “divina” *theoría* con cui la *thea* Dike guarda dalla sua dimora eterna le cose mortali²⁴⁶. Tale pensiero, che definiamo come teoretico, o meglio “teoreticista”²⁴⁷, per la priorità che accorda alla teoria gnoseologica rispetto a tutte le altre forme di conoscenza, trova la sua espressione grafica nella barra diagonale “ / ” che, nella logica dialettica, unisce sul piano di una sintesi superiore i due elementi di una diade: giorno/notte, uno/molti, essere/divenire, etc. Nella storia del pensiero, il concetto di dialettica è stato utilizzato in due accezioni differenti, sebbene, come vedremo, intimamente correlate: quella di contrapposizione inconciliabile e quella di risoluzione della contrapposizione stessa:

²⁴⁶ Devo a Claudia Baracchi il suggerimento della concordanza etimologica di molti dei concetti fondamentali del pensiero greco, tutti costruiti a partire dall’iniziale th: *theos*, *theoría*, *therapeia*, *theatron*, *themis*, *thauma*.

²⁴⁷ È’ questa un’espressione di Adorno, coniata nel contesto della sua critica feroce alla fenomenologia husserliana: Th. Adorno, *Metacritica della teoria della conoscenza. Studi su Husserl e sulle antinomie fenomenologiche*, Milano, Mimesis, 2004.

1) La formulazione più compiuta del primo utilizzo la troviamo nella sezione della *Critica della ragion pura*²⁴⁸ intitolata “dialettica trascendentale”. In questo capitolo Kant sviluppa la *pars destruens* della sua “logica trascendentale” (alla *pars construens* è dedicata l’ “analitica trascendentale”) attraverso la decostruzione delle tre idee portanti della metafisica, le quali, non esprimendo altro che il bisogno della ragione di andare oltre i limiti dell’esperienza, non possono essere in alcun modo fondate. Sono queste l’idea di *anima*, intesa come unificazione in una sola totalità di tutti i fenomeni relativi all’io, l’idea di *mondo* (o cosmo), come unificazione in una totalità dei fenomeni della natura, e l’idea di *Dio*, che riconduce a un’unica totalità assoluta e necessaria ogni possibile oggetto del pensiero. Per Kant, la “dialettica” consiste nelle aporie in cui cadono le pseudoscienze che hanno per oggetto tali idee: il ‘*paralogismo*’ della psicologia razionale (la presunta scienza dell’anima), che confonde due piani distinti, quello trascendentale e quello sensibile, applicando la categoria di sostanza – attribuendogli quindi le caratteristiche di un ente mondano, esperibile coi sensi – all’io penso, il quale, invece, è un’entità puramente formale, di cui non si può dare alcuna prova empirica; le ‘*antinomie*’ della cosmologia razionale (mondo): non essendo possibile fare esperienza di tutti i fenomeni, tutto quello che si intenda affermare del mondo nel suo complesso – che esso sia finito o infinito, divisibile o indivisibile, libero o necessitato, causato o incausato – non può essere in alcun modo comprovato, lasciando sospese tesi e antitesi in una soglia di indecidibilità; e infine, la ‘*fallacia*’ delle tre dimostrazioni dell’esistenza di Dio tentate, nel corso della storia, dalla teologia razionale. Riassumendo, in quest’accezione negativa, *dialettica* è sinonimo di “paralogismo”, “antinomia” e “fallacia”, i tre errori logici che la ragione commette quando applica le categorie dell’intelletto al di là del dominio fenomenico.

2) Il secondo significato può essere ricondotto a Hegel, che nella *Fenomenologia dello Spirito*²⁴⁹, racconta il percorso spiraliforme con cui il pensiero, attraverso una serie di mediazioni dialettiche, si eleva a partire dalla mera immediatezza dei dati sensibili della coscienza, fino all’idea di Assoluto. Nel sistema hegeliano, ogni mediazione corrisponde a una concettualizzazione, vale a dire a una negazione tanto della cosa così come appare “in sé” quanto di come essa appare “per sé” al soggetto percipiente, e una sua successiva ricomprensione nel dominio della concettualità, in cui l’in sé della cosa e il per sé del soggetto si trovano unificati in una sintesi superiore. È questo il celebre procedimento dell’*Aufhebung*, termine polimorfo che significa tanto negazione quanto conservazione, tanto superamento quanto salvaguardia. Soltanto negando i fenomeni, quelli che Bergson chiamava i “dati immediati della coscienza”, essi possono essere “salvati” dalla fenomenologia, trovando dimora nella comprensione concettuale dello Spirito. In ultima istanza, dunque, la dialettica in senso hegeliano, significa assimilazione, risoluzione della controversia, ricomposizione della differenza in un’identità più complessiva, conciliazione degli opposti.

A seconda di quale delle due definizioni di dialettica si intenda utilizzare, dunque, l’espressione “opposizione dialettica” si avvita o in una tautologia o in un ossimoro. Nel caso, infatti, si voglia seguire l’accezione kantiana di dialettica, intendendola come “antinomia irresolubile”, tale locuzione verrebbe a suonare come “opposizione oppositiva”, o

²⁴⁸ Cfr. I. Kant, *Critica della ragion pura*, Roma-Bari, Laterza, 1999

²⁴⁹ Cfr. G.W.F. Hegel, *Fenomenologia dello Spirito*, Milano, Bompiani, 2000.

“antitesi antitetica”, o “contraddizione contraddittoria”, impigliandosi in un circolo tautologico che la renderebbe sterile. Se invece volessimo tentare la via “positiva” hegeliana, il concetto si “opposizione dialettica” darebbe vita a dei mostri logici ancor peggiori, come “opposizione assimilativa”, “opposizione conciliativa”, “opposizione ricompositiva”, che uniscono al sapore acre dell’ossimoro (un sapore che, talvolta, può essere estremamente salutare, aprendo spazi inediti per la riflessione, – ma non in questo caso) quello dolciastro del nonsenso.

Per svolgere queste considerazioni ci siamo limitati ad applicare alcune semplici regole del corretto pensare, senza fare un solo passo al di fuori del dominio della logica. Perché di fatto, quel passo *non si può fare*. È questo il limite ultimo, il “margine” della filosofia, per dirla con Derrida, di cui, volendo possiamo provare a percorrerne il crinale sottile, come fece lui, accettando il rischio di scivolare nel precipizio della sragione, oppure sostare, seduti sul bordo, con i piedi a penzoloni nel vuoto, e osservare lo spettacolo dell’oscurità che si stende davanti a noi. Per chi ci crede, o ci vuol credere, naturalmente, sarà sempre lecito tentare il volo della fede, altrimenti, la soluzione più prudente è quella di fare come “le bon David”, come i Parigini chiamavano Hume per via della sua mitezza, e allontanarsi dal fronte, ritirandosi nelle regioni “calme e tranquille” del pensiero teoretico, dalla cui prospettiva distaccata tutti i conflitti si dissolvono, e anche le cime più frastagliate non appaiono altro che come lievi increspature all’orizzonte. Sono queste, infatti, le parole con cui Hume concludeva la sua *Storia naturale della religione*, emblematiche dell’atteggiamento intellettuale di fondo del pensiero teoreticista:

“tutto è ignoto: un enigma, un inesplicabile mistero. Dubbio, incertezza, sospensione del giudizio appaiono l'unico risultato della nostra più accurata indagine in proposito. Ma tale è la fragilità della ragione umana, e tale il contagio irresistibile delle opinioni, che non è facile tener fede neppure a questa posizione scettica, se non guardando più lontano e opponendo superstizione a superstizione, in singolar tenzone; intanto, mentre infuria il duello, ripariamoci felicemente nelle regioni della filosofia, oscure ma tranquille”²⁵⁰.

Da questo punto di vista, persino il materialismo dialettico di Marx, che sembrerebbe portare la presunta “opposizione dialettica” alle sue conseguenze più radicali, tende, in ultima istanza, e nonostante la sua militanza politica, a mantenersi nelle regioni protette della *theoría* ontologica, assimilando alla contraddizione logica la contrapposizione sociale, la quale si ricomporrà un giorno in una sintesi superiore, in un’*Aufhebung* di tipo hegeliano: la società senza classi. A rigor di termini, infatti, la sua non si può definire propriamente una “filosofia sociale”, ma piuttosto una “filosofia teoretica della società”, che analizza i grandi processi sociali secondo i principi della logica dialettica hegeliana, interpretando in ultima istanza come “contraddizione” logica ciò che, nella realtà, è una contrapposizione tra parti sociali in lotta, ognuna delle quali rivendica eguale diritto alle proprie posizioni (ed è, quindi, egualmente *senza diritto*).

Come abbiamo visto, quale che sia la prospettiva da cui la si guarda, la locuzione “opposizione dialettica” risulta sterile, e quindi inservibile come strumento per orientarci nel pensiero. Questo non significa affatto, però, che la dialettica, rappresentata dalla barra

²⁵⁰ D. Hume, *Storia naturale della religione*, Roma-Bari, Laterza, 2007.

diagonale “ / ”, sia *in sé* da destituire, in quanto priva di significato. Tutt'altro. Semplicemente, come aveva già dimostrato Fichte, la dialettica non è pensiero della differenza, ma dell'*identità*. Non solo. In anni recenti un argomento analogo, seppur con un respiro e degli obiettivi diversi, è stato sostenuto da Severino, per il quale pensiero teoretico in quanto tale, il nostro stesso intelletto, non può pensare altro che l'identità, l'essere e non il divenire: è questo il senso del famoso monito parmenideo, a cui la filosofia non può altro che “ritornare”, incessantemente²⁵¹. Non si può pensare il divenire, ma solo l'essere, – in altri termini, non si può pensare il tempo, e cioè la durata, ma solo la *temporalità*, che è la dimensione del fenomeno logicamente vissuta dal soggetto esperiente, e lo spazio, che ne è la negazione. Quello del divenire, di un fantomatico “pensiero della durata”, è lo scoglio su cui le più grandi menti dell'Occidente hanno fatto naufragio, o dal quale, da quando ha cominciato a essere ben segnato sulle carte nautiche della filosofia, hanno guardato bene di tenersi alla larga.

Scolio #1. “‘900, il secolo del tempo”. Mai come nel ‘900 la questione del tempo e del divenire è stata al centro del pensiero, dell'arte e della letteratura: inaugurato dalla scoperta freudiana della temporalità vissuta dell'inconscio e da quella della “quarta dimensione” temporale nella fisica einsteiniana, non si contano i contributi alla cultura di questo secolo che hanno a che vedere, in una qualche misura, con una riflessione sulla dimensione della temporalità. Impossibile anche solo tentarne una cernita, dal momento che, in un certo senso, tutta la cultura del Novecento può essere considerata nel suo complesso come una grande riflessione collettiva sulla temporalità, e quindi sulla durata, sul divenire, sul movimento. Una riflessione, dunque, data l'impalpabilità del suo stesso soggetto, destinalmente votata al naufragio.

Per quanto riguarda le arti, si pensi soltanto all'invenzione dell'immagine-tempo e immagine-movimento, per dirla con Deleuze, del cinema; al cubismo in pittura, che accarezza il sogno di rappresentare un oggetto nel divenire della sua percezione da molteplici punti di vista; agli orologi liquefatti di Dalí, brutta arte, arte volgare, opportunistica, ma che ha saputo affondare le dita nelle viscere della propria epoca, diventandone l'icona; oppure si pensi al suo grande libro filosofico, *Essere e tempo*, che in realtà non è mai stato scritto, perché *non si può* scrivere; o ai suoi capolavori letterari, *La ricerca del tempo perduto*, o *l'Ulisse* di Joyce, che non fanno che sbobinare, letteralmente, la temporalità vissuta del narratore; oppure al teatro di Beckett, che racconta l'assurdo dell'attesa, l'esplosione del tempo, il suo svuotamento in una proiezione senza oggetto. Sono soltanto degli esempi, ma, come dice Mitchell, nelle scienze della cultura “each example should be understood as a kind of specimen that is to be explored for what it tells us about itself and for what it might suggest for other metapictures”²⁵². Qualsiasi esempio si scelga, allora, può essere una *metapicture*, un'immagine di immagine, un'immagine che parla delle immagini, che ci dice qualcosa su come le immagini si formano e si diffondono, una prospettiva sul mondo intero da un certo punto di vista, come una monade leibniziana.

Il divenire è uno scoglio contro cui il pensiero, se desidera afferrarlo concettualmente, non può che fare naufragio: è stato l'irraggiungibile punto di fuga della fenomenologia, verso cui hanno teso tutti gli sforzi intellettuali non solo di Heidegger, com'è noto, ma anche di Husserl, che solo sul finire della vita trovò gli strumenti concettuali per poter anche soltanto cominciare ad affrontarlo, non fosse che per rivelarne l'inaggrabile centralità per un'analisi filosofica che voglia dirsi rigorosamente fondata²⁵³; ed è stato il “sublime oggetto” del bergsonismo, straordinaria avventura filosofica, ma che ha scopercchiato il vaso di Pandora, liberando per l'Europa i venti dell'irrazionalismo.

²⁵¹ Cfr. E. Severino, “Ritornare a Parmenide”, in *Rivista di filosofia neoscolastica*, LVI [1964], n. 2, pp. 137–175; poi in *Essenza del nichilismo*, Brescia, Paideia, 1972, pp. 13–66; nuova edizione ampliata, Milano, Adelphi, 1982, pp. 19–61.

²⁵² W.J.T. Mitchell, *Picture Theory*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, p. 38.

²⁵³ Per un approfondimento sul tema rimando al mio “Il problema dell'analisi diacronica nella fenomenologia husserliana” in *La segnatura del desiderio*, https://www.academia.edu/8461854/La_segnatura_del_desiderio, p. 30.

Infine – una fine che non conclude, ma non potendo fare altrimenti, interrompe – è stato la croce di Saussure, il quale appena fondata la linguistica generale, si rese subito conto che i principi della sua mirabile scienza della *langue* si sarebbero letteralmente sbriciolati una volta messi alla prova dell'evoluzione temporale della lingua parlata, il piano di analisi che egli chiamava “paradigmatico”, o della *parole*, in cui i parlanti mettono in moto il sistema della *langue*, modificandolo, potenzialmente, ad ogni enunciazione. Un piano, quello della lingua concretamente parlata, impossibile da descrivere secondo i parametri di una scienza rigorosa, quale avrebbe ambito essere la linguistica generale, dal momento che in esso, come avrebbe mostrato Wittgenstein successivamente, la regola e la prassi, il significato e l'uso, trapassano costantemente l'uno nell'altro, al punto da risultare indiscernibili in linea di principio. Di fronte a questa impossibilità di fondare oggettivamente la linguistica, Saussure prese due provvedimenti molto drastici al fine di scongiurare quello che sarebbe stato un naufragio certo sullo scoglio del tempo e del divenire: anzitutto, limitò la sua analisi linguistica al solo dominio sincronico del sintagma, all'analisi, cioè, “dei segni nel sistema” della *langue*, dei rapporti interni tra i termini di una determinata lingua “fotografata” in un determinato momento, prescindendo dalla loro evoluzione nella *parole*, nell'uso concreto che i parlanti fanno di essa; seconda di poi, ancor più drasticamente, decise di astenersi dal pubblicare le sue scoperte nel campo della “linguistica generale”, una scienza che, di fatto, non avrebbe mai potuto essere fondata. Che poi altri abbiano pubblicato le lezioni del suo *Cours*, facendo di lui il padre della linguistica moderna, è un'altra storia, e qui non possiamo che lasciarla da parte²⁵⁴.

6.1.2) La barra verticale “ | ” della polarità: la ferita originaria della segnatura

“Opposizione dialettica”: ci siamo così abituati a sentire questa espressione da non renderci conto che è un ossimoro, un paradosso, che essa stessa, a sua volta, è attraversata da un'opposizione, da una ferita che non può suturare con i propri strumenti. Una ferita suppurante, infetta, contagiosa, una ferita che si propaga, eppure, che viene da lontano, dal momento in cui *homo* è diventato *homo* e ha cominciato, per sopravvivere alle ostilità del territorio e comunicare con i suoi simili, a *farsi delle rappresentazioni*, e con esse, ad appaersarsi nel territorio, ad *abitare*, a “fare mondo”, a ritagliarsi un “mundus” nella superficie sconfinata dell' “universo”. È questa la ferita stessa della rappresentazione, dello scarto tra immagini, parole e cose, tra mappa e territorio, una distanza che il pensiero occidentale ha tentato con ogni mezzo di accorciare, camuffare, nascondere, fino ad arrivare a negarla, con l' “audacia inaudita”²⁵⁵ di cui solo un gigante come Hegel poteva essere capace, quando chiuse la questione, sentenziando che “il reale è razionale e il razionale è reale”. Eppure, con buona pace della *hybris* hegeliana, e della prudenza di Hume, la ferita si espande, aprendo crepe nell'edificio del “sapere assoluto” (e cioè “tautologico”) della dialettica, insinuandosi anche nelle “regioni calme e tranquille della filosofia”, agitandone le acque, torcendone le strutture, inquietandone il discorso.

In questo sottocapitolo si tratterà di mettere alla prova – per via inevitabilmente congetturale – l'ipotesi secondo cui l'assetto cognitivo dell'odierno *homo sapiens sapiens* non si è formato nel fazzoletto di secoli della cultura occidentale, ma affonda le proprie radici nella protostoria paleolitica, derivando dalle pratiche millenarie della caccia e della raccolta nelle quali si sono formate le nostre capacità fisiche e intellettuali, il nostro modo di orientarci tra i fenomeni, la nostra capacità di apprendere dall'esperienza e prendere decisioni per

²⁵⁴ Anche in questo caso, mi permetto di rimandare al mio testo suddetto, la cui prima parte è interamente dedicata all'ontologia negativa del segno linguistico in Saussure e alla svolta di Benveniste, *ivi.*, pp. 10-85.

²⁵⁵ Come disse Kojève, “il a l'audace inouïe d'affirmer qu'il a réalisé la Sagesse en sa propre personne” (A.Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel*, Gallimard, Paris 1947, p. 272).

l'avvenire. In particolare, andremo a indagare la frattura immanente al *logos* occidentale, lo strumento apparentemente onnipotente del “concetto” con cui ci rappresentiamo i fenomeni.

Pensare significa essenzialmente due cose: “concettualizzare” e “comprendere”, vale a dire ‘catturare’ (*concupere*) e ‘mettere assieme’ (cum-prendere), aggiungere all’insieme di ciò che conosciamo già, come il cacciatore-raccoglitore del paleolitico che s’ingegna per catturare le sue prede (*concupere*) e impara a riconoscere le proprietà nutritive e curative delle specie vegetali, a ordinarle, a classificarle (*cumprendere*)²⁵⁶. A rigore, dunque, ha ragione Severino: non si può pensare un oggetto in divenire perché, banalmente, non appena lo pensiamo, esso ha già cambiato di stato, sfuggendo alla nostra prensione concettuale. Sono questi i “margin” derridiani, i limiti oltre i quali il pensiero teoretico non può spingersi. E sono questi stessi limiti – che il pensiero, l’arte e la scienza del ‘900 hanno esplorato in tutta la loro estensione – ad aver portato la metafisica occidentale a richiudersi su se stessa, concludendo la sua parabola millenaria nel punto stesso in cui era cominciata: l’identità parmenidea dell’essere e del pensiero.

Il pensiero, infatti, può far presa concettuale solo sull’identità, non sulla differenza, e può dire con verità solo dell’essere, non del divenire, e cioè del divenir altro da sé di ciò che è. Nella sua natura genuinamente filosofica, la dialettica (non la fantomatica “opposizione dialettica”, ma la “dialettica” *tout court*) si esprime allora con la barra diagonale “ / ”, la quale, a dispetto del suo carattere apparentemente disgiuntivo, opera in verità come un segno di congiunzione, mostrando come i due oggetti tra cui intercorre la barra possano essere considerati su un medesimo piano. Positivo/negativo, giorno/notte, sacro/profano, giusto per fare alcuni esempi, sono coppie dialettiche, nel senso che sono concetti apparentemente opposti che il pensiero dialettico rivela, letteralmente, come due facce della stessa medaglia, due momenti diversi del medesimo essere, riconducendoli a unità in una sintesi superiore: nel caso dei nostri esempi, quella dei numeri interi, del ciclo solare, della religione. La dialettica, dunque, è il conflitto con risoluzione, il superamento di ciò che “appare” come contrapposizione (della “differenza”, cioè, tra i *fenomeni*) nella prospettiva ‘*sub specie aeterni*’, nella ‘*view from no where*’ della contemplazione teoretica. Di conseguenza, ogni volta che incontriamo il grafo “ / ”, in qualsiasi contesto, indipendentemente dall’intenzionalità di chi ne fa uso, ci troviamo di fronte non a un’autentica opposizione – che, come abbiamo visto, sarebbe o tautologica o contraddittoria – ma a un’assimilazione, a una riconduzione al medesimo di due oggetti che si credevano distinti.

Così intesa, la *dialettica positiva* (hegeliana) costituisce una delle due facoltà fondamentali del pensiero, nella quale trova espressione il suo potere di dominare razionalmente – o per lo meno, di avere su di essa una qualche presa concettuale – la sconcertante varietà dell’essente. L’altra, l’abbiamo incontrata all’inizio, è la *dialettica negativa* (kantiana), la capacità del pensiero di riconoscere i propri limiti e trovare in essi il proprio sostegno e fondamento, come la colomba che riesce a volare proprio perché incontra il limite dell’aria, che la sostiene. Così intese, dialettica positiva e dialettica negativa sembrerebbero corrispondere, rispettivamente, alle due facoltà originarie del pensiero umano,

²⁵⁶ Rinvio, a questo proposito, ai fondamentali studi di Paul Shepard: P.Shepard, *The Tender Carnivore and the Sacred Game*, Athens, GA: The University of Georgia Press, 1998 [1973] e *Nature and Madness*, Athens, The University of Georgia Press, 1998 [1982].

così come si sono formate nei lunghi millenni paleolitici di pratica della caccia e della raccolta: la *concettualizzazione*, la “cattura” all’interno del sistema del pensiero, e la *comprensione*, la raccolta all’interno del sistema stesso, il mettere insieme, il classificare, categorizzare, stabilendo limiti, confini, raggruppamenti. Un parallelismo, questo, che però non deve essere assunto in maniera schematica, acritica. A ben guardare, infatti, così come non ha senso leggere Hegel esclusivamente come un “dialettico positivo” e Kant come un “dialettico negativo”, allo stesso modo non sussiste una distinzione reale tra dialettica negativa e positiva, le quali trapassano costantemente l’una nell’altra, essendo due momenti inscindibili della medesima facoltà di pensiero. Di conseguenza, anche i riferimenti alla caccia e alla raccolta possono essere incrociati conservando il senso del parallelismo tra pratiche della sussistenza paleolitica e forme del pensiero teorico, che di tale pratiche sono una sublimazione storica, e quindi una generalizzazione: ecco allora che anche la “comprensione” può essere letta come una forma di caccia, nella misura in cui è un prendere, una cattura all’interno del proprio sistema, un appropriazione, un far proprio, e la “concettualizzazione” si rivela a sua volta come una forma raccolta, e cioè una categorizzazione, un’assimilazione, un’inclusione attraverso lo stabilimento di limiti e differenze, in base a cui si delimitano le identità e si assegnano le categorie, – è questa, per Platone, l’essenza della dialettica filosofica che la rende inconfondibile con la sofistica: “il distinguere secondo generi e non ritenere come diverso un aspetto che sia lo stesso, né per lo stesso uno che sia diverso”²⁵⁷.

In ultima istanza, dunque, le due facoltà del “concepire” e del “comprendere” – la dialettica ‘positiva’ e quella ‘negativa’ (e per “intensione”, la ‘caccia’ e la ‘raccolta’) – finiscono inevitabilmente per identificarsi l’una nell’altra, convergendo in un unico pensiero, il pensiero dialettico dell’identità, o, che è lo stesso, l’identità dialettica del pensiero. È questo il punto di partenza e di arrivo della filosofia, la sua parabola che finisce per chiudersi in un cerchio: da Parmenide a Parmenide. Tale identità si può riscontrare anche al livello linguistico, laddove, aprendo un qualsiasi dizionario etimologico, i termini ‘concepire’ e ‘comprendere’ vengono presentati sistematicamente come sinonimi:

Concepire: dal lat. concípere – p.p. concéptus – comp di con = cum partic. indicante mezzo, e cípere per càpere, *prendere*, *accogliere in sé*, contenere (v. *Capere*): donde riferendosi all’alvo materno, in cui si contiene il feto il senso di Ingravidare, Esser fecondato ed alla mente, in cui contengono le idee, l’altro morale di Apprendere, Afferrare con la mente, Comprendere, Ideare, Immaginare, Ricevere nell’animo.

Comprendere: dal lat. Com-prehèndere – comprehènsus – comp. Di com = cum e pretendere *prendere* -- propr. Prendere insieme; indi Contenere in sé; e *fig.* Abbracciare colla mente le idee; Afferrare con l’intelletto, cioè Intendere appieno. [sottolineature mie]²⁵⁸

Stando alle loro spiegazioni etimologiche, insomma, concepire significa comprendere e comprendere significa concepire. Eppure, scorrendo i significati dei due termini, si nota che la “fecondità” del pensiero che designano (non si trascuri il riferimento alla maternità, alla natalità: il pensiero non è sterile, ma concepisce idee e genera pratiche) non è in sé qualcosa

²⁵⁷ Platone, *Sofista*, op. cit., p. 297

²⁵⁸ Fonte: *Vocabolario Etimologico della Lingua Italiana* di O.Pianigiani, disponibile online su www.etimo.it.

di semplice e unitario, ma si dà nel duplice orizzonte semantico dell'*afferrare* e del *contenere*, una duplicità che ricorda quella del taoismo tra il principio maschile espansivo e predatorio (yang) e quello femminile, inclusivo e assimilante (yin) e che non può, a sua volta, essere ridotta ulteriormente, e ricondotta a unità. Una duplicità *originaria*. I dizionari etimologici si limitano a riportare, senza problematizzarla, quest'anfibolia del "concettualizzare/comprendere"²⁵⁹. Eppure, come è evidente, all'interno dell'identità del concettualizzare e del comprendere, vi è una frattura semantica, una ferita, una duplicità irriducibile, che resiste a ogni tentativo di sintesi dialettica: tra "afferrare" e "contenere", infatti, non solo non sussiste alcuna equivalenza logica, ma soprattutto, non è possibile stabilire alcuna identità dialettica: semplicemente, sono *differenti*, inassimilabili l'uno all'altro, pur essendo strettamente uniti all'interno del medesimo dominio semantico. Ne consegue che il Concetto, che tutti i filosofi, da Socrate in poi, hanno riconosciuto come l'atomo indivisibile del pensiero, è sì indivisibile (pensare = concettualizzare, questa è davvero una verità indiscutibile, una tautologia) ma, al pari degli atomi della fisica²⁶⁰, non è semplice, unitario, identico, bensì complesso, duplice, differente, e quindi, fratturato, tagliato, ferito, scisso in due poli opposti, in tensione l'uno rispetto all'altro: *l'afferrare* e il *contenere*, la cui "polarità" ricorda da vicino quella tra il principio dello yang (celeste, espansivo, secco, maschile) e quello dello yin (terrestre, ritensivo, umido, femminile), che, sebbene avvinti in un eterno abbraccio, ruotano l'uno attorno all'altro senza mai assimilarsi.

L'ipotesi che possiamo formulare, allora, è che le attività di caccia e raccolta, attraverso le quali *homo sapiens* ha fissato nel corso del pleistocene il corredo delle sue facoltà psicofisiche, non siano gli equivalenti di "concettualizzare" e "comprendere", come avevamo suggerito poco sopra, ma corrispondano piuttosto ai due momenti originari del pensiero, e come tali irriducibili a una sintesi ulteriore, inassimilabili l'uno all'altro: *l'afferrare* e il *contenere*. Se da una parte, infatti, la caccia è indubbiamente "arte di afferrare", una pratica che ha condotto, come osserva Warburg, dal 'Greifen' primordiale al 'Begreifen', "dall'afferrare con la mano al concetto [Vom Greifen zum Begriff]"²⁶¹ dell'uomo civilizzato (il quale, però, non può mai dirsi immune dalla "coazione a regredire al livello dell'uomo prensile"²⁶²), dall'altra si può ricondurre l'attività della raccolta, anticamente

²⁵⁹ In linea con quanto abbiamo visto, utilizziamo qui la barra diagonale " / " come segno di identità e non nell'accezione comune di disgiunzione. D'altra parte, però, la barra " / " non può essere assimilata neanche al segno " = " che esprime l'identità logico-matematica dell'*uguaglianza*, o *equivalenza*: la relazione tra "comprensione" e "concettualizzazione", infatti, non è né di *differenza* né di *equivalenza logica*, ma di *identità dialettica*, vale a dire, di sintesi o, in termini hegeliani, di *Aufhebung*, di assimilazione della differenza su un piano superiore di coscienza, nel quale la differenza "fenomenica" si dissolve, rivelandosi come una differenza soltanto "apparente".

²⁶⁰ Che infatti, alla fine, gli scienziati sono riusciti a spaccare: la "fissione dell'atomo" è l'ossimoro fisico in cui viviamo dagli anni '30 del '900, da cui deriva "l'arma totale" della bomba atomica, il "*medium* materiale dell'apocalisse", in cui l'idea di "fine del mondo" è passata dalla metaforicità del mito e della religione alla dimensione letterale della possibilità storica concreta.

²⁶¹ A. Warburg, "Le forze del destino riflesse nel simbolismo all'antica (1924)", appunti pubblicati in *Aby Warburg, La dialettica dell'immagine*, a cura di Davide Stimilli, Aut Aut, 321-322 (maggio-agosto 2004), p. 18.

²⁶² A. Warburg, "Postscriptum alla conferenza di Alfred Doren 'Fortuna nel Medioevo e nel Rinascimento' (1923)", *Ivi*, p. 17.

riservata ai membri femminili della tribù e ai piccoli, alla semantica del “contenere”, e quindi dell’includere, dell’organizzare e del classificare.

Questo riferimento alle pratiche originarie della caccia e della raccolta porta alla luce un altro elemento, troppo spesso trascurato, se non del tutto misconosciuto, dell’intima frattura che attraversa la concettualità umana, nella quale risiede la condizione di possibilità stessa del pensiero, e quindi, della nostra sopravvivenza: la polarità di genere tra maschile (afferente alla caccia) e femminile (raccolta), tra il principio di espansione e predazione e quello di inclusione e contenimento, che trovano un’espressione grafica pregnante nei due poli del tao. Non è un caso, allora, che la “concettualità”, la fecondità del pensiero, ciò che lo rende capace di generare idee e azioni, decisioni e reazioni, e come tale, lo strumento per eccellenza di orientamento dell’uomo nel mondo, sia così strettamente imparentata a livello linguistico con il “concepimento” biologico della prole, al quale concorrono in egual misura il principio maschile e quello femminile. Da questo punto di vista, allora, la ferità che precorre da cima a fondo la concettualità umana, quella differenza originaria da cui discende la scissione incomponibile tra rappresentazioni e cose, tra io e mondo, tra mappa e territorio, non deve essere vista soltanto come una “condanna”, un “tragico destino”, una “coazione”, come hanno a lungo lamentato filosofi e poeti, dal momento che in essa risiede anche la condizione stessa della sua fecondità, della sua produttività, della sua gioia. Una consapevolezza, del resto, che era già presente nel Poema di Parmenide, prima che smettessimo di leggerlo: “quando la femmina e il maschio mescolano insieme i semi di Venere, la forza che si forma nelle vene da sangue diverso, se conserva l’equilibrio, plasma corpi ben costituiti” (fr. 18, vv. 1-3).

* * *

La ferita originaria è ciò che possiamo chiamare “segnatura”, e che abbiamo già trovato nella decisione sovrana con cui, nel *Poema* di Parmenide, la dea Dike cinge in un nodo borromeo l’orizzonte del *logos* a quelli del pensiero (*noûs*) e dell’essere (*to on*). Una ferita che non deve essere identificata *toto caelo* con una mancanza, una privazione, una malattia, un’amputazione: col termine ferita intendiamo soltanto indicare lo iato tra i significanti e significati nella cultura umana, la cui congiunzione non riposa su alcun fondamento ontologico, ma, come mostra il gesto di Dike, è il frutto di un atto di fondazione sempre rinnovato, di una decisione in ultima istanza arbitraria. Se non vi fosse questa distanza, però, questa capacità di fare segno, di signi-ficare, transcendendo la fatticità delle cose e dei fenomeni per rappresentarsele, per attribuire loro un senso, per fare di esse simboli di qualcos’altro, gli uomini non potrebbero farsi alcuna rappresentazione del mondo, non potrebbero concepire e comprendere né, tantomeno comunicare tra di loro. La ferita originaria della segnatura, dunque, non è solo la tragedia della separatezza dell’uomo dall’ordine immutabile della natura, ma anche, tutto al contrario, l’origine stessa della sua potenza, la sua possibilità di farsi un mondo, di prendere un posto nel mondo e, come tale, la sua natura più propria. La cultura umana, con i suoi simboli, i suoi gesti le sue espressioni le sue rappresentazioni è lo spazio che si apre nella tensione tra polare tra elementi eterogenei, inassimilabili gli uni agli altri, in una sintesi dialettica: per questo, ho deciso di servirmi della barra verticale “ | ”, in luogo del convenzionale slash “ / ” (il quale, come abbiamo visto,

simboleggia l'identità dialettica), ogni volta che si tratterà di indicare delle coppie polari nella cui tensione si origina il campo energetico in cui si danno il pensiero e la cultura.

6.2) Orientamento e polarità

6.2.1) Dialettica e Polarità: Parmenide ed Eraclito

Indifferente è per me il punto da cui devo prendere le mosse; là infatti, nuovamente dovrò fare ritorno.

Parmenide

Comune infatti è il principio e la fine nella circonferenza del cerchio.

Eraclito

La vulgata vorrebbe Parmenide pensatore dell'essere in contrasto con Eraclito pensatore del divenire. È così che, convenzionalmente, vengono presentati nelle sinossi di storia della filosofia, secondo una struttura narrativa ricorrente, per non dire ubiquitaria, nei manuali: come campioni della contrapposizione di due scuole filosofiche rivali, alla quale seguiranno le dispute medievali tra nominalisti e universalisti, quelle moderne tra empiristi e razionalisti, quelle novecentesche tra analitici e continentali, e via dicendo. È questa una lettura necessariamente parziale, orientata dalle istanze di economia del sapere proprie della letteratura manualistica. Eppure nella limatura della complessità dei profili filosofici per trarne due forme principali in eterna diatriba tra loro, vi è il rischio di perdere l'autentica essenza del pensiero, il rischio della dimenticanza, dell'oblio. Vediamo perché, a partire dalla paternità del pensiero occidentale (non solo filosofico, ma anche scientifico e tecnico) che è stata attribuita, da Platone in poi, all'ontologia di Parmenide.

Come abbiamo visto, anche Severino ci invita a riconoscere in Parmenide l'autentico iniziatore della nostra tradizione culturale, fondata sul pensiero dell'identità dell'essere, e quindi, come abbiamo mostrato, sulla dialettica, che abbiamo rappresentato con la barra diagonale “ / ”. La posizione di Parmenide, la prospettiva dalla quale e attraverso la quale prende la parola, è quella del retto pensare, sorretto, come sottolinea Severino, da un corretto vedere (*theoría*). Vedere cosa? Che l'ente, laddove lo si voglia cogliere concettualmente, sarà sempre legato al qui e ora in cui ne facciamo esperienza, tale per cui esso è ciò che è, e non è altro da sé, è *identico* a se stesso. Cartesio, elaborando il metodo analitico, non farà niente di sostanzialmente diverso. E come lui Kant, Husserl, Heidegger, Severino. In tutti questi casi, abbiamo a che fare con quella che, per usare un termine ingiustamente desueto, potremmo chiamare *tradizione*: un pensiero che si tramanda di uomo in uomo, di epoca in epoca, di libro in libro. E cosa pensa questo pensiero? Fondamentalmente, pensa tre cose, che poi sono tre volti dello stesso: 1) La prima l'abbiamo già analizzata: pensa l'identità dialettica. In questo senso, il compito del pensiero è stabilire i limiti, e con essi le possibilità, di quello che, come direbbe Kant, è il corretto uso della ragione, quali siano, cioè, le regole della comprensione

dialettica, della concettualizzazione. Perché è così importante stabilire i limiti entro cui opera e le regole del suo funzionamento? Perché, ed è questo il secondo motivo caratteristico di tale tradizione (2), la ragione è l'unica facoltà universalmente condivisa da tutti gli uomini, indipendentemente da ogni distinzione di classe, di genere, di razza, di religione etc., ed è solo entro il suo dominio che si danno le condizioni per il dialogo e per il riconoscimento reciproco. 3) Infine, in forza dei due punti precedenti, pensa che la filosofia prima coincida con l'ontologia, e quindi con la filosofia teoretica (o gnoseologia), e che ogni altro genere di riflessione, sia essa di carattere etico, politico, estetico, sia necessariamente subordinato al sovrano lavoro di soppesamento delle condizioni di possibilità della nostra conoscenza in generale.

L'impronta di Kant nel formulare i principi di questa tradizione e nel dare loro una sistemazione sinottica è ancora lungi dall'essere compresa in tutta la sua portata. Eppure, basta sfogliare i nostri manuali di filosofia con quel tanto di miopia che basta a sfocarne i contenuti particolari e farne emergere i contorni ricorrenti, per rendersi conto che la presentazione che i manualisti fanno di *ogni* filosofo, da Anassimandro in poi, è quasi sempre organizzata secondo lo schema delle tre critiche kantiane: prima la parte gnoseologica, nella quale risiede il nocciolo della sua filosofia, poi le considerazioni etiche e politiche da essa dedotte e, infine, laddove ce ne siano, le riflessioni di carattere estetico. Ancora una volta, rischiamo di ingannarci se crediamo che l'economia del sapere, come ogni economia, non sia anche un sapere dell'economia, orientato, deciso, e non rispondente solo a esigenze di sintesi dettate dalla sua destinazione pedagogica. A ben guardare, infatti, l'insegnamento più significativo di cui questi manuali sono portatori, il loro autentico messaggio, non è quello di presentare l'opera di grandi pensatori del passato, ma proprio quello di riconfermare la tradizione teoreticista, addestrando i loro lettori a guardare la storia del pensiero come la storia delle differenti formulazioni che ha avuto la questione gnoseologica, fino ai suoi esiti estremi nel Novecento, al suo scontro con l'aporia e al suo ritorno, inevitabile, alla dottrina dell'essere di Parmenide (o meglio, che la dea Dike racconta a Parmenide) e al pensiero dell'identità.

È all'interno di questa cornice che Parmenide e Eraclito si trovano a essere utilizzati come due marionette, costretti, con uno stridente anacronismo, a vestire le divise delle due scuole, quella razionalista e quella empirista (scuole che, come tali, non sono mai esistite), in cui si è autorappresentato il cosiddetto pensiero "moderno"²⁶³ che si vuole culminante in Kant, il quale è riuscito a sublimare le distinzioni tra i due differenti approcci alla conoscenza nella grandiosa architettonica del criticismo, fondata sulla geniale intuizione del giudizio sintetico a priori.

E in effetti, se si tiene fermo il punto di vista gnoseologico, la *view from no where* dell'io penso e del sapere trascendentale, non è scorretto riconoscere in Parmenide ed Eraclito, rispettivamente, il filosofo dell'essere e il filosofo del divenire. Se invece proviamo

²⁶³ Quella di modernità è un'altra definizione quantomai problematica: dal momento che il termine "moderno" non significa altro che "appartenente al tempo presente", in una certa misura, dunque, ogni pensiero può essere detto "moderno" nella misura in cui appartiene al proprio tempo, è contemporaneo a se stesso. Per un approfondimento sul tema, mi permetto ancora un'autocitazione, rimandando al terzo capitolo del mio saggio *Verso un'iconologia del presente*, intitolato "L'ethos della modernità" (postfazione all'edizione italiana di *Cloning Terror*, di W.J.T. Mitchell).

ad abbandonare questo angolo prospettico – o meglio, il punto di vista stesso della prospettiva, della visione disincarnata che dispone i propri oggetti a partire da un ipotetico punto di fuga²⁶⁴ – ci rendiamo conto che lo scarto che separa Parmenide da Eraclito sembra ben più significativo rispetto a una differente accentuazione del *primum* gnoseologico – al fatto, cioè che l'uno identifichi l'origine di tutte le cose nell'immutabilità dell'essere e l'altro nel movimento del divenire – e ciò che li divide sarebbe la posta in gioco del pensiero stesso, la sua stessa possibilità di attingere a un'origine, a un fondamento.

Da questo punto di vista – un punto di vista necessariamente parziale, come ogni punto di vista radicalmente immanente, che non si situa nella distanza della prospettiva – Parmenide ci apparirà come un teoreta, o meglio un “teoretista”, un pensatore delle condizioni logico-dialettiche della conoscenza che individua nella gnoseologia la filosofia prima e che, svolgendo coerentemente le implicazioni di tale ipostasi (che, cioè, “lo stesso è il pensare e ciò a causa del quale è il pensiero, perché senza l'essere nel quale è espresso, non troverai il pensare”, fr. 8, vv. 34-6), arriva a formulare la dottrina dell'identità dialettica dell'Essere, su cui poggia l'intero edificio della metafisica occidentale: “è necessario il dire e il pensare che l'essere sia: infatti l'essere è, il nulla non è” (fr. 6, v. 1-2). Sulla base di questo ‘fundamentum firmissimum’, appariranno come nient'altro che “nomi tutte quelle cose che hanno stabilito i mortali, convinti che fossero vere: nascere e perire, essere e non-essere, cambiare di luogo e mutare luminoso colore” (fr. 8, v. 38-40), le quali, in realtà, non sono che momenti dell'identità dialettica dell'essere. Non è un caso, allora, che la sua dottrina dell'essere sia passata alla storia come un divieto (“tu dirai soltanto che l'essere è e non che il non essere non è”): come ogni pensatore teoretista, infatti, i suoi sforzi sono volti a delimitare il campo del corretto pensare, le regole, e i limiti del suo operare. Fin da molto tempo prima di Kant, già a partire dallo stesso Parmenide, il pensiero gnoseologico-trascendentale dell'ontologia è un pensiero del limite, limite all'interno del quale e in virtù del quale soltanto si possono stabilire e organizzare le identità degli enti, “concettualizzare” e “comprendere”. Il segno grafico con cui lo abbiamo rappresentato è la barra diagonale “ / ”, che permette di mettere in relazione, in dialogo, enti distanti tra loro assimilandoli in una sintesi più comprensiva, rivelandone l'identità.

Di contro, Eraclito ci apparirà invece come un pensatore della prassi, e l'accento che pone sul divenire – sul mutamento a cui tutte le cose sono soggette, sul fuoco come elemento primario, sulla contesa come madre di tutte le cose, la sua predilezione per la metafora del fiume, “a cui scendiamo e non scendiamo, in cui siamo e non siamo”²⁶⁵ – non è dovuto a una divergenza teoretica rispetto a Parmenide, a una diversa dottrina del fondamento, ma al fatto che, in linea di principio, non accordasse alcuna priorità al pensiero dell'ontologia, al fondamento gnoseologico-trascendentale, alla ricerca di un'origine antecedente alle decisioni concrete della storia. Ad essere originaria, per Eraclito, non è l'Origine, e cioè l'immutabilità dell'Essere e l'identità di tutte le cose, ma il *pólemos* il conflitto, la contesa (“*pólemos* è padre di tutte le cose, di tutte re” fr. 53, “bisogna sapere che *pólemos* è comune, che la giustizia è

²⁶⁴ La quale, come ci ricorda Mitchell, costituisce il modello, la figura principe “for what we call ideology, a historical, cultural formation that masquerades as a universal, natural code”. W.J.T. Mitchell, *Picture Theory*, op. cit., p. 31).

²⁶⁵ Eraclito, fr.49a, in *I Presocratici, testimonianze e frammenti*, a cura di Diels-Kranz, Roma-Bari, Laterza, 2004.

contesa e che tutto viene all'essere necessariamente secondo contesa" fr. 80) e cioè, la *differenza*. E nella prassi dell'accadere naturale, del comportamento degli animali e degli uomini, è la differenza, l'opposizione inconciliabile tra elementi in conflitto a farla da padrona. Per questo il segno grafico che si può accompagnare al suo pensiero è la barra verticale " | " della polarità, piuttosto che quella diagonale dell'identità dialettica.

Ecco completato il nostro schema: da una parte la dialettica, dall'altra la polarità, da una parte Parmenide dall'altra Eraclito, da una parte la metafisica e dall'altra il pensiero della differenza, da una parte l'ontologia come filosofia prima e dall'altra la politica (il *pólemos* come *arché*, più originario dell'essere stesso), da una parte il Neolitico (agri/cultura) e dall'altra il Pleistocene (caccia | raccolta), da una parte il pensiero trascendentale dall'altra l'immanenza radicale. Ma così facendo non rischiamo forse anche noi di replicare il gesto dei manualisti, che smussano ogni sporgenza, ogni unicità, ogni *semelnatività*²⁶⁶ (e quindi ogni autentica vitalità) dei pensatori del passato per farli rientrare nelle dispute fittizie dell'economia della cultura, riducendo la storia del pensiero a un eterno 'derby' tra razionalisti ed empiristi, tra dogmatici e pirroniani, tra spiritualisti e materialisti che si sarebbe protratto fino ai giorni nostri nella disputa tra "analitici" e "continentali"?

I castelli teorici non sono altro che castelli di carte, *letteralmente*, costruiti mettendo assieme le carte, gli scritti, le dottrine di chi ci ha preceduto. Come tali, basta un colpo di vento per spazarli via. Nelle pagine precedenti, infatti, non abbiamo forse "dimostrato" (si prenda questo termine col minimo di enfasi possibile...) proprio il contrario rispetto a Parmenide, la sua prossimità a noi, la sua estraneità, almeno in parte, alla vulgata, che affonda le sue radici già negli scritti platonici, che fa di lui il "maestro venerando e terribile", padre-padrone della metafisica occidentale? Testo alla mano, infatti, il suo *Poema* conserva ben poco dell'algida autorità conferitagli dalla tradizione, assomigliando molto più a un rito sciamanico di iniziazione di un giovane che a un trattato di ontologia. Ed Eraclito? Non è forse vero che, stando alla lettera dei suoi frammenti, si può affermare il contrario esatto di quanto abbiamo sostenuto nel paragrafo precedente, in cui ne abbiamo fatto il campione del pensiero della polarità, della barra " | "? E allora, come non provare imbarazzo di fronte a frasi tipo: "congiungimenti sono intero e non intero, concorde discorde, armonico disarmonico, e da tutte le cose l'uno e dall'uno tutte le cose" (fr. 10), "Ascoltando non me, ma il *lógos*, è saggio convenire che tutto è uno" (fr. 50), "il giorno e la notte; sono infatti un'unica cosa" (fr.57)? Non è forse, *esattamente*, quello che dice Dike a Parmenide, quando afferma l'identità degli opposti ("nascere e perire, essere e non-essere, etc.")? In quei passi Eraclito non sembra forse più parmenideo dello stesso Parmenide? Come uscire da questa impasse, come mettere il nostro castello di carte al riparo dai venti della confutazione?

Semplicemente, mettendo sul tavolo il vero oggetto della nostra ricerca: l'indistruttibilità dell'*homo signator*, dello scambio e della contaminazione culturale. Di

²⁶⁶ È questo un termine splendido che usa Benveniste a proposito dei tre indicatori dell'enunciazione (di persona, di ostensione e pronominali) e che Agamben recupera in vari scritti, traducendolo con "primavoltità" (dal lat. *semel* = "una volta sola"): "ils naissent dans une énonciation, ils sont produits toujours à nouveau par cet événement individuel et, si l'on peut dire, 'semel-natif'. Ils sont engendrés à nouveau chaque fois qu'une énonciation est proférée, et chaque fois ils désignent à neuf" (E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, vol. II, Paris, Gallimard, 1974, p. 83). La *semelnatività* è l'unicità irripetibile di un fenomeno, il fatto che esso accade sempre e necessariamente per la prima volta.

Parmenide, di Eraclito, volendo, si può dire tutto e il contrario di tutto: affiorando sulla superficie della nostra cultura, galleggiando nelle stesse acque in cui galleggiamo noi, essendo compresenti nello stesso orizzonte, essi sono, a tutti gli effetti, nostri contemporanei. Proprio come lo sono, su un piano spaziale, i Maori della nuova Zelanda o i Masai dell’Africa, la cui distanza geografica è azzerata dal fatto che la loro estetica condivide esattamente il nostro stesso vagone della metropolitana, vivendo nei tatuaggi “tribali” e nei piercing a espansione dei nostri compagni di viaggio²⁶⁷. Ad essere in gioco qui è la possibilità stessa di formulare una teoria della cultura, di elaborare degli strumenti concettuali per poter comprendere la “struttura che connette”, la superficie su cui si proiettano tutti i fenomeni delle nostre vite, lo spazio di apparizione, la condizione di possibilità di ogni accadere. Una superficie in cui tutto ci arriva contemporaneamente, mescolato, come in una giungla: frammenti di culture “altre” nei tatuaggi “maori” e nei piercing a espansione “masai”, assieme ai frammenti di Eraclito e di Parmenide, Oetzi l’uomo dei ghiacci del Similaun, anche lui con i suoi tatuaggi, assieme all’Uomo Ragno dei fumetti della Marvel e dei Blockbuster cinematografici, il mito dell’apocalisse, filtrato dal calendario Maya, sui manifesti pubblicitari di una marca di orologi²⁶⁸, e così via, in una giostra rutilante in cui il solo principio sembra l’assenza di principio, la sola purezza la contaminazione, la sola regola l’eccezione.

In questa giostra, Parmenide ed Eraclito sono i primi che abbiamo incontrato, “pettinando a contropelo la storia”, andando alle radici del pensiero critico, di quell’attività intellettuale, cioè, che, in mezzo alla selva di segni, tracce e frammenti che compongono la cultura, cerca di trovare un orientamento, fiutando delle piste, seguendo delle orme, interpretando degli indizi, riconoscendo delle regolarità nei fenomeni, raccogliendoli in costellazioni di senso, raggruppandoli in classi di somiglianza, in famiglie. Come tali essi ci *riguardano*, non solo perché galleggiano nella stessa superficie in cui siamo immersi anche noi, e i loro frammenti ci arrivano come resti di antiche imbarcazioni trasportate alla deriva dal mare, ma perché il loro sforzo ermeneutico reca la testimonianza di quella che per Warburg è la più fondamentale delle attività umane: la ricerca di un orientamento nella babele dei fenomeni rispetto alle “forze del destino”. Per dirla nei termini che ci sono più propri, sia Parmenide che Eraclito ci riguardano nella misura ci forniscono alcune indicazioni fondamentali su quello che possiamo chiamare *l’homo signator*, l’indistruttibile uomo “primitivo” che rimane invariato in tutte le epoche, il “pagano” sempre rinascente, e cioè l’uomo che si orienta nel cosmo leggendovi delle segnature, degli indici, degli indizi, che attribuisce un senso alle cose e agli eventi, e che a sua volta, *segna* il mondo, dando un nome a ciò che lo circonda, costruendo oggetti, plasmando la materia e coltivando il paesaggio.

In questo senso, non ci si può stancare di sottolineare l’importanza del contributo di Parmenide, quando dice che l’essere stesso (e di conseguenza l’ontologia), nella sua immutabilità e necessità, è il frutto di una decisione, di un gesto, di quel gesto originario di indicare (*deíknumi*) che è l’archi-traccia della segnature, del supplemento di senso, inscritto nel nome stesso di *Dike*, la dea della giustizia che veglia sovrana sulla stabilità dell’essere. Il che non significa, naturalmente, negare che nel *Poema* venga formulata la dottrina ontologica,

²⁶⁷ Interessante notare come una ricerca su Google alla voce “maori tattoo” non dia praticamente nessun risultato “indigeno”, ma solo rifacimenti puramente estetici (e non per questo meno rituali...) su corpi di occidentali palestrati.

²⁶⁸ “2012 is coming enjoy every second”: cfr. *infra*, “Antispazio # 1”, fig. 12.

la necessità dell'identità e della non contraddizione, e che in essa il *logos* dialettico trovi la propria garanzia di consistenza: il fatto che sia una decisione sovrana a vincolare in un nodo borromeo l'essere al pensiero e al *logos*, infatti, non pregiudica in alcun modo la tenuta del nodo stesso, esattamente come il fatto che lo "stato di diritto" non stia scritto né in cielo né nella natura delle, ma sia il frutto di una decisione sovrana a partire da uno stato d'eccezione non compromette la sua tenuta e l'efficacia del suo operato²⁶⁹. Quello che conta, è comprendere come l'unità di *logos*, *noûs* e *to on*, per quanto sia una "necessità biologica", indispensabile per l'orientamento dell'uomo nel mondo, non sia qualcosa di dato una volta per tutte, ma di istituito culturalmente, di autofondato, sospeso a partire dall'abisso dell'indecidibile (il nodo borromeo sussiste fintanto che ci sono tutti e tre gli anelli: tolto uno solo di essi, il nodo si disfa). Ad essere originaria, allora, in Parmenide, non è l'immutabilità dell'essere ma la necessità della decisione, del gesto, della segnatura con cui Dike ha istituito il giusto ordine del cosmo a partire dal caos, proprio come, in Schmitt, lo stato di diritto si istituisce per decisione sovrana a partire da uno stato di anomia. La "sovranità" della decisione è data dal fatto che essa viene presa in assenza di un qualsiasi orizzonte di garanzia, o ordine di diritto: detto altrimenti, la decisione è "sovrana" non quando applica la legge entro un sistema di diritto, ma quando stabilisce di un valore, un ordine di senso, istituendo essa stessa un ordine di diritto in cui si potranno prendere decisioni legali²⁷⁰.

Da parte sua, anche Eraclito ci dà delle indicazioni in questa direzione, additando "schmittianamente", se ci è concesso l'anacronismo, *polemos*, la guerra, il conflitto, la tensione tra gli opposti, come la dinamica originaria, che insiste in tutti i processi e che si può ritrovare in ogni risvolto della natura, sia essa quella delle piante e degli animali, o quella della *polis* umana (la frattura teorica tra natura e cultura è un'acquisizione molto successiva, che, come tale, non apparteneva all'orizzonte di pensiero di questi autori). Il che non significa, però, che il mondo di Eraclito fosse un caos di prevaricazione e sopruso, in cui ogni cosa trapassa nell'altra e tutto si affastella in un caos ingovernabile: come abbiamo visto, infatti, anche Eraclito, al pari di Parmenide, riconosce la necessità di convenire che tutto è uno, che gli opposti possono essere ricondotti a un accordo, e che, in generale, vi è uno spazio per il pensiero dialettico il quale è precisamente il luogo del *logos*, ciò che è comune a tutti gli uomini: "bisogna dunque seguire ciò è comune. Ma pur essendo questo *logos* comune, la maggior parte degli uomini vive come se avesse un propria e particolare saggezza" (fr. 2). Ma al pari di Parmenide, anche Eraclito ci mostra come l'unità del pensiero e la comunità del

²⁶⁹ Interessante a questo proposito la posizione espressa da Costanzo Preve nel suo *Una nuova storia alternativa della filosofia. Il cammino ontologico-sociale della filosofia* (2013, Petite Plaisance). Secondo il filosofo torinese, infatti, tanto Parmenide quanto Eraclito non sono da considerarsi come dei metafisici nel senso teoretico-matematico del pensiero seicentesco, quanto piuttosto dei legislatori della *polis*, che ricercavano nell'osservazione della natura i principi per la giusta costituzione, e viceversa. In questo senso, non è affatto un caso che sia proprio Dike, la dea della giustizia, e quindi della costituzione politica, a enunciare la dottrina dell'essere. Un "dettaglio" questo, che viene passato per lo più sotto silenzio dalla vulgata manualistica, nella quale si afferma disinvoltamente che sia Parmenide a enunciare la dottrina ontologica sulla base di un mero interesse contemplativo, senza nessun riferimento a Dike. Ringrazio Paolo Chiasera per avermelo fatto notare.

²⁷⁰ Un'impostazione del tutto analoga del rapporto tra ontologia e decisione politica la si ritrova nel filosofo greco-francese C.Castoriadis, il quale, nel suo ormai classico, *L'Institution imaginaire de la société* (Paris, Seuil, 1975) distingue tra "immaginario istituyente" (quello della decisione "sovrana") e "immaginario istituito" (quello della decisione "legale").

logos non sono dati da assumere acriticamente, ma il frutto di una scelta, di una responsabilità, di una decisione a partire da uno stato di conflitto, da una *segnatura*.

6.2.2) Polarità della segnatura e segnatura della polarità: Dike e Pólemos

Rileggendo Parmenide e la scena in cui ha luogo il suo poema, abbiamo visto che vi è un principio generale che insiste nel manifestarsi di ogni evento su questa variopinta superficie: quello della “segnatura”, impersonata dalla dea Dike, che rimanda all’originarietà del gesto di indicare, di stabilire un ordine transorganico di senso, un “supplemento”, di rivestire di significato il nudo accedere delle cose, dell’essere ogni “fatto” *già da sempre* anche un’ “interpretazione”. Lo stesso principio, sotto un’ulteriore declinazione, lo abbiamo ritrovato in Eraclito, il quale ci ha ricordato l’intima frattura che insiste in ogni fenomeno, l’originarietà del *pólemos* rispetto alla pace dell’essere, del conflitto, il fatto che ogni pensiero dialettico dell’identità è inquietato fin nella sua fibra più intima da una ferita, da una frattura, da una polarità irriducibile dialetticamente allo stesso: è quanto abbiamo indicato con la differenza, all’interno del nucleo del concetto, l’atomo indivisibile del pensiero, tra il principio maschile-predatorio dell’*afferrare* e quello femminile del *contenere*. Il che significa che l’atto originario del “concettualizzare”, mediante il quale attribuiamo un *surplus* semantico a tutto ciò che ci circonda e senza cui non ci orienteremmo nel mondo, significa due cose allo stesso tempo, irriducibili l’una all’altra: prendere e ordinare.

Come ha mostrato Saussure, questa anfibia del concetto trova riscontro speculare nell’anfibia del segno (da lui chiamato anche simbolo), lo strumento che gli uomini utilizzano per comunicare tra di loro: esso, infatti, non è un’entità semplice, ma duplice, spaccata a metà, come gli atomi della fisica, le cui due parti, il “significato” e il “significante” sono tenute insieme dall’energia storica della convenzione, o “segnatura”. Dal momento che il significato “S” e il “significante “s” non costituiscono una coppia dialettica (riducibile), ma una diade polare (irriducibile), abbiamo preferito abbandonare la rappresentazione classica del segno “S/s”, che può dare adito a fraintendimenti (portando a interpretarla in senso binario), sostituendola con la più precisa “S | s”, in cui la barra verticale “|” indica la “segnatura”, il gesto, la decisione, l’energia della storica che tiene assieme S e s.

Se, dunque, la “segnatura” di *Dike* indica il principio di orientamento nella giungla dei segni, la polarità del demone *Pólemos* ci ricorderà che ogni segnatura è decisione secondo giustizia e per forza di convenzione (ricordiamo che il concetto di “giustizia” viene dalla radice i.e. *yous, che vuol dire “lo stato di regolarità che è richiesto alle regole rituali” e, per estensione, “convenzione”) a partire da un’opposizione inconciliabile. D’altra parte non è lo stesso Eraclito a mostrarci la parentela, se non l’identità, di Dike e Polemos, quando dice che “bisogna sapere che *pólemos* è comune, che giustizia è contesa e che tutto viene all’essere necessariamente secondo contesa” (Fr. 80)? E non gli fa eco Parmenide quando afferma che la giustizia “decide” secondo necessità di vincolare l’essere alla pietra della necessità?

La dea Dike e il demone Pólemos – il gesto di indicare, far segno, segnare, e quello del decidere di un conflitto –, “gettando” letteralmente “assieme” (*syn-ballo*) elementi disparati, eterogenei, irriducibili gli uni agli altri, come le parole e le cose, facendone *simboli*, segni significanti, indispensabili per l’orientamento e la comunicazione, si rivelano allora come i genitori simbolici (è proprio il caso di dirlo!) della cultura nella quale già da sempre siamo

immersi, quel “supplemento originario” delle rappresentazioni che precede fin dal principio ogni fenomeno. Se così non fosse, se non avessero “imparato prima a leggere e poi a scrivere”, come dice René *Étiemble*, citato da Ginzburg²⁷¹, i nostri antenati cinegetici²⁷² non avrebbero mai potuto sopravvivere: è la capacità di attribuire un supplemento di significato, di “segnare” tutto ciò che lo circonda, infatti, che permette all’uomo di edificare il *mundus* all’interno del quale orientarsi. Il sodalizio tra queste due divinità, infine, ci ricorda una cosa molto semplice, di cui tutti abbiamo conoscenza vernacolare, il fatto, cioè, che non c’è orientamento senza polarità (così come un marinaio non si orienta senza la stella polare), perché è soltanto a partire da uno spettro di polarità, in un campo di forze differenziali, che ci orientiamo tra i fenomeni del mondo: “notte | giorno”, “negativo | positivo”, “vita | morte”, “salute | malattia”, “commestibile | velenoso”, “femminile | maschile”, “generazione | distruzione” (e, per estensione religiosa, “genesì | apocalisse”) e, sul piano politico, “amico | nemico”.

Ricapitolando, la barra diagonale “ / ” indica la funzione, fondamentale per il pensiero, dell’assimilazione dialettica (*Aufhebung*), ed è riconducibile in ultima istanza al concetto ontologico di identità. Ad esso corrisponde, sul piano logico, il duplice principio che ne individua il territorio e ne salvaguarda i confini: quello di identità $A=A$, che definisce il *locus*, il *proprium*, l’*hortus conclusus* di ogni identità, e quello di non contraddizione, $\neg (A \wedge \neg A)$ che “immunizza” per così dire tale luogo da ogni attacco esterno, proteggendone i confini: ogni “questo qui” (*tode ti*) è proprio questo qui (identità) e nient’*altro* (non contraddizione). Dall’altra parte, però, la barra verticale “ | ” mostra come al cuore stesso dell’identità dialettica, delle forme della cultura umana, insista una differenza, una frattura, una spaccatura, che si esprime nell’anfibolia del Concetto (afferrare | contenere) e nella duplicità del segno (significante | significato). In questo senso, il segno “ | ” indica la *polarità*, l’esistenza di un’opposizione irriducibile al fondo dei fenomeni, il fatto che, per dirla con Derrida, “a essere originario è il supplemento”, e ogni spazio di identità, non è dato preliminarmente, ma viceversa, si costituisce a partire da questo antispazio differenziale. Tale differenza originaria, come abbiamo visto negli scorsi capitoli, individua un’altra facoltà innata dell’uomo, necessaria per la sua sopravvivenza biologica: quella di riconoscere “qualcosa come (segno di) qualcos’altro” (e quindi di stabilire connessioni causali sulla base dell’esperienza, di cacciare una preda, di prevedere un pericolo, di ricostruire un accadimento, di decifrare i sintomi), e che possiamo esprimere col grafo $A \rightarrow B$.

È questa la ferita primordiale, lamentata da generazioni di poeti e filosofi, tra l’uomo e il mondo, tra rappresentazioni e cose, tra i mortali e la Verità immutabile dell’Essere, la cancellazione originaria dell’Origine, il suo essere una traccia dispersa, una traccia di traccia, inaccessibile all’uomo. D’altra parte, però, come nota Warburg, è proprio in questo iato, “nella distanza consapevole tra l’io e il mondo”²⁷³, che si dischiude quello che lui chiama lo “spazio per il pensiero” [*Denkraum*], l’atto originario della civiltà umana, di un “appaesamento” nel cosmo, la condizione stessa affinché si possa dare la possibilità, per

²⁷¹ C. Ginzburg, “Spie”, in *Miti, emblemi, spie*, Torino, Einaudi, 2000 (1986) p. 197n

²⁷² Letteralmente, il “conduttore di cani”, da *kúon* e *ago*, e cioè il “cacciatore” [*kunagós*]. Così Paul Shepard chiama le popolazioni pleistoceniche di cacciatori-raccoglitori. Cfr. P. Shepard, *The Tender Carnivore and the Sacred Game*, op. cit..

²⁷³ A. Warburg, *Mnemosyne. L’atlante delle immagini*, op. cit., 2001, p. 3.

l'uomo, di un significato, di attribuire un senso alle cose, decifrandole, classificandole, spiegandole, e quindi, in ultima istanza, di un *orientamento*. È questo il secondo significato del segno “|”, che, essendo l'espressione stessa della duplicità, non potrà essere che duplice a sua volta.

In conclusione, allora, il segno “|”, che per brevità possiamo chiamare semplicemente *segnatura*, riassume i due concetti fondamentali della *Kulturwissenschaft* warburghiana: la “polarità” dei simboli della cultura e l’ “orientamento” dell'uomo nel mondo grazie ad essi, tale per cui essi non sono da considerarsi meri ornamenti, ma una vera e propria “necessità biologica”, la soglia di indistinzione, per dirla con Agamben, in cui natura e cultura trapassano l'una nell'altra. Ma se è vero che la duplicità – o meglio la polarità – è la struttura ultima, che insiste al cuore di tutte le forme del simbolismo umano, allora dovrà essere possibile, a maggior ragione, ritrovarla anche nei concetti stessi di orientamento e polarità nella cui tensione polare si apre lo spettro semantico della “segnatura”. E infatti, se li si osserva più da vicino, anche questi concetti, come ogni concetto, rivelano tale struttura, oltre al fatto di essere inestricabilmente vincolati l'uno all'altro.

L'uomo si orienta nel mondo perché legge sulla sua superficie delle ‘signature’, che gli permettono di comprendere delle ricorrenze, di tracciare delle corrispondenze, delle analogie, di fare inferenze, induzioni (e, nel caso limite della logica, deduzioni), per questo, come dice *Étiemble*, “l'uomo ha imparato prima a leggere e poi a scrivere”. Eppure, è proprio perché sensibile alle signature, alle differenze, alle opposizioni polari – come per esempio, quella alimentare “commestibile | velenoso”, o quella utensile “utile | dannoso” (o semplicemente inutile) rispetto a uno scopo – che l'uomo “scrive”, segna a sua volta il proprio ambiente, generando il supplemento del senso, il *mundus* culturale in cui orientarsi, e lo fa indicando, e cioè facendo segno con la mano, dando un nome alle cose, costruendo oggetti, plasmando la materia, segnando il paesaggio, esprimendo in forma simbolica le proprie emozioni, etc. In sintesi, allora, l’ “orientamento” riposa sulla duplice facoltà innata dell'*homo signator* di *leggere* le signature e *scrivere* lui stesso, inseparabili l'una dall'altra.

Analogamente, la polarità dei simboli, riposa su questa duplicità di lettura e scrittura: se da una parte, essi esprimono le tensioni polari che l'uomo legge nel proprio ambiente (caldo | freddo, commestibile | velenoso, etc.), dall'altra, sul versante della scrittura, sono entità polari a loro volta, come gli atomi della fisica, per due motivi: anzitutto perché sono composti da due elementi eterogenei, vincolati per convenzione l'uno all'altro (il *significato* e il *significante*, l'*image* e la *picture*, l'*icona* e il *segno*), e in secondo luogo perché i simboli, nel transito tra le culture e attraverso i secoli, ‘si polarizzano’ a loro volta, caricandosi di energie opposte, invertendo così il loro significato²⁷⁴. Per questa ragione il simbolo, o *engramma*, come lo chiama Warburg, è di per sé *neutro*: altrimenti non potrebbe assumere differenti polarizzazioni, risemantizzarsi più e più volte nel corso della storia.

6.3) La “follia” dell'Occidente di Severino: il divenire altro da sé

²⁷⁴ È questo il caso paradigmatico dei simboli astrologici, a cui Warburg dedicò la sua conferenza forse più famosa, sui cicli di affreschi nel palazzo Schifanoia a Ferrara, tenuta a Roma nel 1912, e da molti considerata l'atto inaugurale della moderna iconologia. Cfr. A. Warburg, “Arte italiana e astrologia internazionale nel Palazzo Schifanoia di Ferrara”, in *La rinascita del paganesimo antico*, Firenze, La Nuova Italia, 1966, pp. 247-272.

Nelle sue “Lezioni Veneziane” sull’*Identità della Follia*, Emanuele Severino si è soffermato lungamente sul problema della frattura, della differenza originaria che inquieta fin dal principio l’identità degli uomini e le loro rappresentazioni del mondo. Come è noto, per l’intero corso della sua carriera, a partire da un’ “illuminazione giovanile”²⁷⁵, Severino ha svolto con impeccabile rigore l’idea di “Ritornare a Parmenide”²⁷⁶ (questo il titolo di un saggio che lo portò alla ribalta del panorama filosofico italiano già nei primi anni ’60), e cioè di ricomporre in “ben rotonda sfera” i pezzi di quest’unità perduta che invece si era annunciata con tanta chiarezza, nel *Poema* parmenideo, agli esordi grandiosi dell’Occidente, nella casa di Dike, dove Parmenide riceve l’insegnamento della suprema dottrina dell’essere, e viene portato in alto, “*in culmine*”, come dice Severino, oltre il tempo e lo spazio, nell’eternità, e così reso “*incolume*”, salvato dalle tenebre della paura e dell’ignoranza, ricomponendo in unità le “due teste” dei mortali erranti.

Come ormai sappiamo, però, non è questa l’unica lettura possibile del *Poema*, per quanto ci sia stata ripetuta così spesso da averla data ormai per scontata. Una lettura, questa, che prescinde dal proemio dell’opera, della sua soglia, che corrisponde alla soglia di casa della Dea, custode dell’unità dell’Essere, dell’identità e della non contraddizione. Fuori di essa infatti, nei tredici versi iniziali, non viene enunciata nessuna teoria ontologica, ma viene narrata la storia di un viaggio, forse di un viaggio iniziatico, di un giovane coraggioso e dei suoi desideri. Non è un caso, allora, che a Severino non piaccia affatto questo proemio del *Poema* parmenideo, al punto che arriva a considerarlo un vero e proprio errore da parte del maestro di Elea, dal momento che implica un processo, un cammino, che porterebbe dalla non-verità alla verità, analogo a quel “romanzo dello Spirito” che, in Hegel, condurrebbe al Sapere Assoluto: “la verità non può essere il punto di arrivo di un percorso che ci conduca davanti a una porta, bussando alla quale le ante si aprano e vengano fuori la verità. [...]”. Purtroppo il modo più grande in cui questa forma erronea di concepire la verità è stata espressa è proprio il Proemio del *Poema* di Parmenide. (Severino 2007, p. 50).

Nel corso di questo lavoro, la lettura di Severino, per quanto opposta alla mia e anzi, *proprio* perché opposta, è stata una fonte costante di ispirazione, a cui non ho mai cessato di tornare. La mia “opposizione”, infatti, se così la si vuole chiamare, non è diametricale, ma, per così dire “asimmetrica”, rispetto alla posizione del grande filosofo bresciano, non intendendo contrapporre sistematicamente il fuori dell’alterità, quello che “i francesi” Blanchot, Foucault, Deleuze, chiamavano “dehors”, e che nel poema è restituito fisicamente dai sentieri del giorno e della notte che si dipartono all’infinito fuori dalla soglia di casa di Dike, al *dentro* dell’ontologia, dell’unità dell’identità, corrispondente all’*interieur* dell’accogliente dimora della dea. Non si tratta, qui, di innalzare un canto dell’ “altro” e del “fuori” contro il dominio panlogistico dell’ontologia, e le sue implicazioni totalitarie, istituzionali e politiche. Il tentativo di questo lavoro, in ogni sua parte è di mostrare come lo spazio dell’identità, a partire da quello dell’identità dell’individuo – del *nostro* essere, qui e ora, e non tanto dell’Essere come concetto generale – si costituisca necessariamente sullo sfondo di un’alterità

²⁷⁵ Come riporta in un’intervista: “fu come trovarsi in un vortice, in un maelström, e in basso apparve la terra. L’essere eterno mi si presentò in questo modo, aveva il carattere di questo fondo marino” (fonte: <http://www.filosofico.net/severino.htm#n1>).

²⁷⁶ Cfr. E. Severino, “Ritornare a Parmenide”, op. cit.

in un contrappunto costante di campi e controcampi, di figura e sfondo. Un contrappunto, però, che non si gioca tra l'individuo e il suo fuori, il mondo "esterno", ma percorre fin dall'interno il suo essere, scavando in esso una frattura che non può essere suturata, ma solo tenuta insieme "in qualche modo". Un "qualche modo" che non è altro che la pratica concreta del nostro vivere, la nostra forma di vita²⁷⁷.

Come ho mostrato nello scorso capitolo il contrappunto tra queste due forme dell'umano, le sue "due teste", è rappresentato dalla sua tendenza a interpretare le cose, i fatti e la sua stessa persona, da una parte come identiche a sé stesse, i principi della logica dialettica (identità e non contraddizione), mentre dall'altra, e simultaneamente, a interpretarle in maniera "semeiotica", come facenti segno verso altro da sé ($A \rightarrow B$). Due tendenze, queste, che, lungi dall'essere una patologia da eradicare, se armonicamente equilibrate possono essere ricondotte ad altrettante necessità biologiche, essenziali per la nostra sopravvivenza: quella di riconoscere le cose come tali, senza scambiarle per *altro* (quella che Platone chiama la facoltà dialettica di distinguere secondo il genere e la specie: gli alimenti dagli escrementi, i predatori dalle prede, etc.) e quello, apparentemente contraddittorio, di riconoscere le cose come *segni* di qualcos'altro, come *media*, e cioè come vettori di tutte le informazioni che ci sono necessarie per la nostra vita (non solo per la nostra sopravvivenza vegetativa, ma anche per la nostra vita all'interno dell'orizzonte della cultura).

In questo senso, le considerazioni di Severino sulla necessità dell'*identità*, della *salute/salvezza* dell'*incolumità*, sono da considerarsi imprescindibili. Per essere rese efficaci, però, devono essere proiettate sullo sfondo dei rapporti semiotici, il campo di forze che costituisce il nostro orientamento culturale nel mondo.

6.3.1) Lo shifter "Io"

In un passo delle *Lezioni*, ripercorrendo a ritroso la storia del pensiero occidentale, Severino ricerca le ragioni di un'unità ontologica in un confronto tra Parmenide ed Eraclito, analogo, seppure di segno opposto, rispetto a quello svolto nel capitolo precedente. A tale proposito dice, commentando due frammenti di Eraclito:

Ouk emou allà tou legou akoùsantas, "non dando ascolto a me [a me che sono un individuo] ma al *logos*". [...]. Eraclito, dicendo di non dare ascolto a lui ma alla verità, afferma che non è lui a scoprire la verità e che quindi non è lui a pensare la verità.

Il frammento 2 dice: "bisogna seguire (dei hepestai) il comune (koinos), il *logos* essendo il comune". [...]. Il luogo in cui tutte le differenze abitano e che è la loro unità, non è forse ciò che è comune a tutte le differenze? L'identità dei diversi è ciò che loro è comune.²⁷⁸

Nel contesto teorico in cui ci stiamo muovendo, la lettura a cui si offrono questi due frammenti è molto diversa, ponendo l'accento sull'alterità che frattura già da sempre l'essere,

²⁷⁷ In maniera analoga Giorgio Agamben ne *L'uso dei corpi*, ultimo volume dell'ennealogia "Homo Sacer", appena uscito presso l'editore Neri Pozza (Vicenza, 2014), ha situato il luogo originario del politico nella pratica concreta del vivere umano, in cui pubblico e privato entrano in una soglia di indeterminazione: "è forse proprio l'indecidibilità della vita che fa sì che essa debba ogni volta essere decisa politicamente" (p. 16).

²⁷⁸ E. Severino, *L'identità della follia*, op. cit., pp. 48-9 e p. 58.

oltre che, la sua necessaria ricomposizione. In queste frasi, infatti, anche Eraclito, come Parmenide: non è lui ha pronunciare la dottrina dell'essere secondo verità, ma la Giustizia. Se gli si chiede “chi parla?”, lui risponde ‘non sono io a parlare, ma la verità, e il *logos* che parla’; ‘le parole che sto utilizzando non sono mie, appartengono alla giustizia, e io non ne sono che il tramite, di queste, come di tutte le altre parole’; ‘e così i miei pensieri, le mie immagini, i miei ricordi: appartengono a un sostrato comune da cui io attingo, con cui mi metto in contatto, o meglio, di cui faccio parte io stesso, rispetto al quale sono una monade, uno specchio del tutto dalla sua infinitesima prospettiva’. ‘Se ti dico io non sono io, la verità di cui ti parlo non è la mia verità, non significa che io sono un altro, e che la verità di cui sto parlando appartiene a qualcun altro e io me ne sto impossessando, la sto rubando, o la sto prendendo in prestito’. La verità non è proprietà privata né mia né tua, né di nessun altro, così come non lo è il pronome personale “io”, il cui esser personale si distingue da qualsiasi uso privato: io è un “deittico”, un “indice”, proprio come l’indice della nostra mano con cui “indichiamo” un oggetto, un luogo o una direzione di fronte a noi, un funtore vuoto che si riempie di significato solo nella prassi concreta del discorso. Mentre io dico “io” indicando me stesso, in questo stesso momento miliardi di persone in tutto il mondo stanno utilizzando la stessa parola, indicando se stessi. A chi appartiene l’io? A chi la verità, a chi la filosofia? Severino rigetta l’idea che esista una “sua” filosofia, semmai la sua, come la mia, la tua, e quella di chiunque altro è una *riflessione sulla* filosofia, sul concetto, sulla verità; una “riflessione” proprio nel senso delle monadi di Leibniz che rispecchiano (“riflettono”, “speculano”) la totalità dell’essere dal loro punto di vista particolare.

La monade dice “io”, ogni monade è *la* monade, immagine dell’universo, metonimia originaria. Perché ad essere originaria, è proprio la metonimia. Parmenide parla della verità dell’essere, e ci dice che essa non gli appartiene, che le parole stesse con cui la pronuncia non sono sue, come non è sua nemmeno una sillaba che può pensare, dire o scrivere. E’ Dike che enuncia la dottrina dell’essere, non Parmenide. La dottrina dell’essere non appartiene a Parmenide ma pertiene alla Giustizia; “pertiene”, non “appartiene”: la Giustizia eterna, non ha bisogno di possedere niente, perché non c’è niente che le manchi. Dicendoci questo, Parmenide ci sta dicendo proprio la verità: io non sono io, la verità non mi appartiene, il *logos* non mi appartiene. Il che non significa affatto, però, che io sono diverso da me stesso, che $A \neq A$. Significa letteralmente: ‘il *logos* non mi appartiene, la verità non mi appartiene, ma io partecipo del *logos* e della verità che a tutti e a tutto sono *comuni (koinos)*, di cui tutti partecipiamo’. Io posso possedere un cavallo, o un pezzo di terra, ma non posso possedere il concetto di cavallo, né tutta la terra. Non solo. Io posso indicare me stesso quando dico “io”, ma non posso pretendere che anche tu indichi me quando usi il pronome “io”, perché se così fosse la parola io perderebbe il suo significato, non vorrebbe più dire niente, ma girerebbe a vuoto, secondo il capriccio dei parlanti, che alla fine, non riuscirebbero più a intendersi, a dirsi nulla, e cadrebbero nell’afasia. Se la parola “io” venisse privatizzata, sarebbe la fine del linguaggio, gli uomini ritrasformerebbero in bestioni, le loro parole tornerebbero ad essere grugniti, versi indecifrabili. “Io” è ciò che è comune a me e a te e resiste a ogni nostro tentativo di appropriarcene, e così, per metonimia, il linguaggio e la verità. Per questo è solo la Giustizia, nella sua equanimità, che può enunciare la verità sulla totalità dell’essere. Questo ci dice il giovane Parmenide, prima di lasciare al parola alla Dea.

6.3.2) La segnatura come origine del nichilismo

In un altro passo delle *Lezioni* (una parte del quale abbiamo già visto), rievocando l'esordio del pensiero occidentale, Severino dice:

L'infinita molteplicità di determinazioni che costituiscono ciò che oggi è l'Occidente e che conducono a ciò che oggi esso è, tale infinità, ricchezza e complessità di determinazioni si radica in questo senso unitario: il senso che i greci, per la prima volta e una volta per tutte, attribuiscono alla cosa, intendendola come *on*, *ens*, *essente*. Come quell'essente che è *tautotes*, identità con sé, e insieme divenir altro. Quando avevamo parlato per la prima volta di questo "cono", avevamo detto che alla sua base c'è la sintesi tra *tautótēs* e il divenir altro. L'essente è pensato come ciò che è sempre identico a sé, e per altro è un divenir altro.²⁷⁹

Severino vede in questa frattura, in questa ferita alla radice stessa del pensiero, di ogni pensabilità, e quindi di ogni possibilità teorico-pratica, quella che chiama "follia radicale" dell'Occidente, il radicamento, cioè, dell'occidente in quel nichilismo aperto dal parricidio Parmenide da parte di Platone (Sofista) e da Aristotele (*Metafisica*, Libro V, passo 1018a 7-9) con la persuasione che l'essente in quanto essente è *niente*. La follia di cui parla Severino ricorda molto da vicino la "schizofrenia dell'Occidente" registrata dal "sismografo" Warburg durante il suo internamento in clinica psichiatrica. Non è un caso, infatti, che Severino osservi, sia pure di passaggio, la prostrazione psichica in cui sono finite, con poche e eccezioni, le menti più lucide della modernità.²⁸⁰

Se, dunque, per Severino vi è una follia alla base del pensiero dell'occidente, per Warburg vi è una schizofrenia nelle sue forme di rappresentazione simbolica, che oscillano senza posa tra le figure della ninfa estatica (maniaca) e quelle del demone fluviale (depressivo):

Talvolta ho l'impressione di cercare di leggere come uno psicostorico la schizofrenia del mondo occidentale partendo dal figurativo e con un riflesso autobiografico: da un lato la ninfa estatica (maniaca), dall'altro il luttuoso dio fluviale (depressivo) come i poli tra i quali l'uomo sensibile alle impressioni [...] cerca di trovare il suo stile attivo.²⁸¹

Il fatto che egli scelga queste due figure in particolare come *metapictures* della figuratività occidentale è poco più che casuale e poco meno che necessario: in una parola, è metonimico, o, se preferiamo, "monadologico". Tanto la generica "follia" di cui parla Severino, quanto la "schizofrenia" di Warburg, fanno segno verso una *Spaltung*, direbbe Freud, una frattura, uno strappo, una lacerazione nella calma sfera dell'essere così come Dike la descrive al giovane Parmenide, intimandogli di non dir niente che non la confermi, che non *ripeta*, cioè, la verità del tutto, l'unità dell'uno. Ma, facendo nostro l'argomento di Aristotele riportato da Severino, la ripetizione è già di per sé, in quanto tale, una duplicazione, e quindi un turbamento della quieta unità dell'essere, nella quale irrompe la duplicità. Follia e schizofrenia, dunque, fanno segno verso una duplicità, una frattura dell'identità, che perturba le calme acque dell'essere

²⁷⁹ *Ivi*, p. 143.

²⁸⁰ *Ivi*, p. 146.

²⁸¹ A. Warburg, *Gli Hopi*, op. cit., p. XX

per insinuarvi l'ombra del nulla, del non-essere. In termini psichiatrici la follia dell'Occidente, la sua schizofrenia, presenta tutti i sintomi della cosiddetta sindrome bipolare. È il *bipolarismo* la follia dell'occidente, lo sgretolamento del suo fondamento, la frattura della sua epi-steme, fondata nel principio di identità e di non contraddizione.

Il punto nodale, la ferita originaria dalla quale sprigiona la follia dell'occidente, il suo incurabile bipolarismo è la ferita della significazione, il fatto che l'uomo, dacché è tale, si fa delle *rappresentazioni*. È la rappresentazione a essere originaria, la riproduzione, la ripetizione, la duplicazione. Quando nel *Sofista* Platone parla della vittoria inevitabile del Sofista, dovuta alla sua capacità di imporre le proprie rappresentazioni, le proprie immagini, insinuandole tra le fibre più intime della struttura apparentemente monolitica dell'essere, si avvede proprio di questo fenomeno originario, del fatto, cioè, che il mondo umano, in quanto tale, è un mondo di rappresentazioni: solo così può essere un mondo significativo, dove i segni conducono a qualcosa, dove la materia si può segnare, scavare, modificare, lavorare. Vi sono buone ragioni per pensare che il momento cruciale, nel processo di ominazione non sia stato, come a lungo si è ritenuto, la fabbricazione e l'utilizzo di utensili (molti primati superiori ne fanno uso, e, come nota Paul Shepard, "men are descended from a line of technologies going back beyond their species and even their genus. [...]. Pre-man were using tools while their brains were the size of gorilla brains, before language or hearth-fire. Therefore it is impossible to assign toolmaking to culture as opposed to nature"²⁸²), bensì, molto più radicalmente, quando *homo* ha sviluppato la capacità di elaborazione simbolica dei fenomeni, di farsi delle *rappresentazioni*, ossia delle *immagini*. Gli archeologi e i paleoantropologi non hanno molti dubbi al riguardo: *homo* non si incontra necessariamente laddove si trovano resti di utensili, ma certamente dove si trovano resti di cerimonie funerarie. Tra un'aquila che lascia cadere una tartaruga contro una roccia per frantumarne il carapace, uno scimpanzé che usa un bastoncino per stanare le termiti da un tronco d'albero e un'astronauta che pilota un modulo lunare non vi è nessuna soluzione di continuità; ma tra costoro e una tribù aborigena che seppellisce un proprio membro vi è un abisso sterminato, il salto mortale che ha prodotto, misteriosamente, *homo*, unica tra tutte le creature, a farsi delle rappresentazioni.

Non dimentichiamo che il "Sofista" – che, anche se non lo sa (ci vuole Socrate a portare alla luce tale consapevolezza) non può non uscire vincitore nella disputa sull'immutabilità dell'essere – è per definizione il fattore di *immagini*. In quanto tale, egli è più vicino alla verità, all'essenza di *homo*, di quanto non lo siano i filosofi "autentici", capaci di elevarsi alla prospettiva *sub specie aeterni* della "vera verità", e contemplare l'unità e immutabilità dell'essere. Il sofista, lo si vede spesso nei dialoghi platonici, conosce l'animo umano, sa di che pasta sono fatte le persone e sa come servirsi di tale conoscenza. Questo allarma Platone e Aristotele: la spregiudicatezza, l'opportunismo, la bassezza etica del sofista, non la sua ignoranza. Ma in cosa consiste la sua scienza? Nella consapevolezza che il mondo degli uomini non è l'universo pleromatico dell'imperturbata immutabilità dell'essere, ma la superficie cangiante delle rappresentazioni, delle immagini, che esercitano sugli individui una forza ancor più grande del soffio di Eolo e del fulmine di Zeus.

6.3.3) Guardare sotto il velo: Verità e Apocalisse

²⁸² P. Shepard, *The Tender Carnivore and the Sacred Game*, Athens, Georgia University Press, 1974, p. 154.

A partire dal suo momento inaugurale – la nascita dell’ontologia con Parmenide – la tradizione occidentale si è sempre presentata nella forma del pensiero apocalittico: il significato stesso del suo concetto cardine, “a-letheia”, dis-coprimento, dis-velamento dell’essere dell’essente, manifestarsi dell’essente in quanto tale, al di là delle sue determinazioni ontiche, per dirla con Heidegger, è sinonimo letterale di apo-calisse, da ‘apo-’ particella negativa, e ‘kalyptein’, “nascondere” “coprire”. Pensare la verità come *alétheia*, è, *eo ipso*, pensare l’*apokalyptein*.

Non è un caso, allora, che il pensiero della verità (la filosofia), nel corso dei secoli, sia sempre stato così strettamente intrecciato col pensiero della fine, del mondo, del tempo e delle cose, fino al suo momento culminante, con la dialettica di Hegel come “fine della storia”, le cui riprese successive, da Marx a Fukuyama, non fanno che ricalcare, scavandola sempre più a fondo, la medesima traccia mnestica²⁸³. Non siamo lontani da Severino, anzi, ci troviamo proprio là dove lui ci vuole portare: “la follia estrema dell’occidente è la persuasione che ciò che è, ossia l’essente, in quanto essente sia niente” (Severino 2007, p. 138), vale a dire, il pensiero dell’essere come *a-letheia*, svolto nelle sue implicazioni logiche, porta al pensiero del nulla, dell’annientamento assoluto. L’ ‘aletheia’ è l’ ‘apocalisse’, la rivelazione dell’essere è anche la sua distruzione totale. Ecco la follia dell’Occidente, la traccia nevrotica in cui continua ossessivamente a cadere, a o ogni ripetizione, a ogni compulsione del pensiero dell’essere.

Perché? Perché pensare l’essere in quanto essere, nella luce accecante della rivelazione, significa annientarlo, è come voler guardare il sole a occhio nudo; la rivelazione dell’essere coincide con la sua totale combustione, con l’*ekpyrosis* che incenerisce il velo di maya, l’apparenza di tutti gli essenti, di tutti i mutamenti, di tutte le nascite e di tutte le morti, schiudendo alla gnosi l’eternità del vuoto. “*Sunyata*”, lo chiamano i buddhisti: il vuoto eterno in cui tutti gli enti giostrano come ombre, come fantasmi sbiaditi, per poi scomparirvi senza lasciare traccia. Nel buddhismo tale concetto non è uno scandalo come lo è il nulla per la tradizione dell’ontologia occidentale, anzi, è proprio nella sua contemplazione (nella sua *theoría*, diremmo noi) attraverso la meditazione che consiste il cammino di liberazione verso il nirvana, l’uscita dalla ruota del divenire e il ricongiungimento col vuoto eterno²⁸⁴. “*Destino*” lo chiama Severino, l’esser già da sempre nell’apertura della verità, in cui ogni divenire si rivela come mera apparenza, ogni dolore nient’altro che come errore, e ogni essente si salva, risulta “in-colume”, elevandosi alla contemplazione della sua stessa nullità, della nullità del suo stesso dolore. Anche Severino, come i buddhisti non si scompone di fronte al nulla, anzi lo ricerca, non come annientamento violento dell’ente, ma, al contrario, come vuoto, nella cui apertura, già da sempre, l’essente fluttua come un riflesso baluginante, come la scia

²⁸³ Per una brevissima “storia della fine della storia”: A.Kojève, *A.Kojève, Introduction à lecture de Hegel*, Gallimard, Paris 1947, A.Fukuyama, *The End of History and the Last Man*, Simon and Schuster, 1992, J. Derrida, *Spettri di Marx*, Milano, Cortina, 1994. Tema che ho già trattato in “Verso un’iconologia del presente”, op. cit.

²⁸⁴ Per un approfondimento sul concetto buddhista di vuoto, rimando al mio articolo *Tracce mnestiche #2: Demoni*, in “Psicanalisi Critica”: <http://www.psicanaliscritica.it/index.php/spazio-acephale/86-tracce-mnestiche-2-demoni>.

del tramonto sulla superficie del mare. È questa la gioia (o meglio la “Gloria”, per utilizzare le sue parole) del tramonto dell’Occidente per Severino, una festa a cui siamo tutti invitati.

Ogni tentativo di rivelare l’essere al di là degli essenti, la luce al di là dei colori o la materia al di là dei corpi, ha condotto pensatori, artisti e poeti della nostra tradizione a scontrarsi col più insidioso degli scogli, lo stesso sui cui si è sfracellato il pittore Frenhofer: “il nulla d’inesprimibile segreto” che rendeva un guazzabuglio indecifrabile il suo presunto capolavoro. Chiunque abbia tentato di esprimere la fenomenicità dei fenomeni, il loro essere profondo, il substrato al di sotto della loro superficie apparizionale, si è inevitabilmente scontrato con questo paradosso. C’è chi è diventato pazzo, e gli esempi sono così tanti da non essere interessante citarli, e c’è chi si è ritratto prudenzialmente (come Saussure e Husserl, almeno fino alla *Krisis*) di fronte al limite invalicabile che fa dell’Essere in quanto tale, al di là di ogni sua determinazione ontica, *letteralmente*, un ni-ente²⁸⁵. È questo il “principio di indeterminazione” che governa infallibilmente il substrato ontologico e mina alla base il *principium individuationis*: o non è accessibile o, anche qualora vi si giunga, in seguito a chissà quale rivelazione, estasi, o depossessione, non è comunicabile.

Il pensiero, allora, una volta accettato il naufragio a cui l’ontologia lo condurrebbe, dovrà rivolgersi inevitabilmente alla superficie su cui l’essente appare, unico orizzonte di conoscenza possibile. È questo il grande insegnamento della fenomenologia del limite kantiana, nel cui solco non possiamo non situarci, preceduti da Nietzsche, con il suo richiamo alla “superficialità per profondità” dei greci, e da Foucault, con la sua analisi delle pratiche discorsive come superficie concreta, attraversata da tensioni e rapporti di potere, in cui si dà il sapere.

²⁸⁵ È questa la paradossale conclusione a cui giungerà Heidegger nel suo tentativo di redigere l’impossibile seconda parte di *Sein un Zeit*.

“Guardare il vedere”: il taglio di Fontana

Conta l'idea, basta un taglio
Lucio Fontana

Maurice Blanchot chiama “spazio orfico” l’interstizio impalpabile tra fatti e interpretazioni, tra parole e cose, tra i segni e i loro significati. Lo descrive come uno spazio notturno, infero, paradossale, uno spazio senza spazio, un referente senza oggetto, un pura referenzialità, la possibilità stessa della referenza, di ogni referenza. Per questo lo identifica con lo spazio letterario, in cui si genera la narrazione, in cui i fatti bruti dell’esistenza vengono battezzati dalla parola e si fanno interpretazione, letteratura, poesia. Uno spazio non ornamentale, non accessorio, quello della letteratura, ma necessario come ogni altra funzione biologica, senza il quale non potrebbe esistere un *mundus* umano, le cose, i fatti e gli eventi non avrebbero significato, ma fluttuerebbero come spettri impalpabili, come demoni inquietanti. Uno spazio di conoscenza, dunque, lo “spazio orfico” blanchottiano, e non solo di intrattenimento, e come tale, di sopravvivenza²⁸⁶.

A questo punto, però, sorge una domanda: come è possibile che, dal momento che ne stiamo parlando, che questo spazio sia impalpabile, e cioè indicibile e irrepresentabile? Perché, di fatto, questo spazio non *esiste*, allo stesso modo in cui esistono le parole e le cose, i fatti e le loro rappresentazioni, le immagini e i testi. Posso leggere, scrivere o ascoltare un testo e figurarmi un’immagine, o dipingerla, guardarla etc., e lo stesso si dica per fatti e interpretazioni, cose e parole: esistono materialmente nel mondo, posso indicarli con la mano, posso sbatterci il naso, posso crearli o distruggerli. Ma come posso indicare il mio indicare? Come sbattere il naso sul mio sbattere il naso? Cosa crea il mio creare e distrugge il mio distruggere? È questa l’irrepresentabilità di ciò che sta nel mezzo, della segnatura, dell’energia gravitazionale che tiene assieme significanti e significati, il mistero stesso della disseminazione, del fatto che in generale, vi sia un mondo culturale, che si produce in questo spazio in-esistente tra significanti e significati. Come tale, la segnatura non sta da qualche parete là fuori nel mondo, non è un oggetto che posso creare o distruggere, un’azione che posso fare, né una rappresentazione che posso dare dei fenomeni, con qualsiasi mezzo, grafico, scritturale, verbale; non *ex-siste* nel mondo, come cosa a sé, ma non per questo è un puro nulla: essa è “in-esistente”, è vero, ma nella misura in cui “esiste-in”, “*insiste*”, pervade ogni cosa, pur senza confondersi con essa. Essa è l’originarietà del supplemento, il fatto che in generale, i significati *insistono* nei significanti, che le immagini si incarnano *negli* oggetti, che un suono inarticolato può diventare parola comprensibile, una tela un quadro, un blocco di marmo una statua.

²⁸⁶ Cfr. M. Blanchot, *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris 1955. Il riferimento all’ “intrattenimento” letterario come gioco molto più serio di quanto non si sia soliti credere non è casuale: si veda a proposito *L'entretien infini*, Gallimard, Paris 1969.

La segnatura è l'energia storica che rende "segni significanti" dei meri grafemi, delle semplici tracce, che fa sì che le cose diventino per noi dei "media", supporti, portatori di immagini, di significati, di simboli di ogni genere; è la forza semantica che fa sì che, in generale si diano dei significati, si dia un senso e quindi, in ultima istanza, vi sia un *mundus* umano, costituito, fin nel suo dettaglio più infimo, dai simboli della cultura. Come tale, però, e cioè *in quanto* segnatura, essa è irrepresentabile, "in-visualizzabile", così come non lo è un suono: non posso dipingere o raccontare un suono, non posso rappresentarlo simbolicamente, se non, per via metaforica, attraverso la notazione musicale o la sinestesia poetica. Di per sé, infatti, il suono, è puramente "auto-ostensivo", non rimanda ad altro che a se stesso, non "significa" ma esprime. Per questo la musica è una forma di espressione, ma non di rappresentazione (non "sta per" qualcos'altro rispetto a sé stessa). E così come il suono e la musica, anche il gesto, la performance, e in ultima analisi, l'atto di indicare, sono atti d'espressione.

Ma cosa 'esprime', in particolare, l'atto di indicare? Esprime il gesto di "far segno", di "segnare", e quindi la *segnatura*, il fatto che, in generale, ci possiamo fare dei simboli, delle rappresentazioni, che le cose possono "stare per" altre cose. L'indice, allora, è l'espressione della rappresentazione (o, che è lo stesso, la segnatura è l'espressione della significazione), la sua pura ostensione, non ulteriormente rappresentabile. Esso non *e-siste* autonomamente, ma *in-siste* in ogni rappresentazione, come l'atto di indicare non ha un'esistenza autonoma, non esiste propriamente, ma insiste nel mio dito: "point at an object to the average dog", ci ricorda Mitchell, "and he will sniff your finger"²⁸⁷. Per questo, allora, ogni rappresentazione, ogni simbolo, può essere in quanto tale, un'immagine dialettica della segnatura, una sua possibile rappresentazione, ma solo *metonimicamente*, nella misura in cui, cioè, *ogni* segno è il portatore della significanza (la relazione per convenzione) in generale, e ogni immagine è portatrice dell'iconicità (la relazione per somiglianza) in generale: la segnatura, infatti, non sta altrove che nei segni stessi e nelle immagini con cui ci rappresentiamo il mondo.

Una volta chiarito questo, allora, dello "spazio orfico" della segnatura, non solo se ne può parlare, come hanno fatto Blanchot e altri intellettuali francesi della sua generazione, ma lo si può anche rappresentare graficamente, a patto di non rivendicare in linea di principio alcuna esaustività, alcuna letteralità linguistica o mimesi iconica: si può rappresentare, dunque, ma solo allegoricamente, metaforicamente, o meglio, *metonimicamente*. La metonimia, ad esempio, svolge un ruolo fondamentale nella costruzione della teoria/terapia delle immagini del Bilderatlas Warburghiano, in cui ogni immagine è una metaimmagine, o immagine dialettica, e come tale, è, al pari delle monadi leibniziane, "uno specchio dell'universo da un certo punto di vista". Immagine "dialettica" nel senso che è capace di sintetizzare in un'istantanea – e cioè di trascendere e incorporare [aufheben] – l'intera potenza della storia, riflettendola specularmente nella sua superficie, identificandola in sé, rappresentandola emblematicamente. Da questo punto di vista, non solo i grandi capolavori dell'arte o i monumenti della storia, ma *qualsiasi* immagine può essere letta come un'immagine dialettica, se si è capaci di scorgervi la sua segnatura storica, la sua forza emblematica. Se, allora, il simbolismo della cultura può essere ricondotto alla metaforicità originaria dell'uomo, alla sua capacità innata di *metaphérein*, di "trasportare oltre", di

²⁸⁷ W.J.T. Mitchell, "Image X Text", op. cit., p. 9.

trascendere la singolarità dell'ente per attribuirgli un supplemento di senso, generalizzabile e comunicabile, facendolo slittare dal piano della sua bruta fatticità a quello del generale del simbolo, a osservarlo più in profondità, appare chiaro come anche la funzione metaforica dei simboli culturali riposi, a sua volta, sulla capacità originaria della *metonimia*, di “scambiare” il particolare col generale, la causa con l'effetto, il contenente per il contenuto, che l'uomo ha sviluppato nel corso di lunghi millenni di evoluzione nella vita selvatica. Nello scambio della metonimia (e della sineddoche, che ne costituisce un caso particolare) è ancora inscritta la traccia più originaria del simbolismo umano: lo “stare per”, non solo della parte per il tutto, del concreto per l'astratto (e viceversa), o delle parole e delle immagini per le cose, ma ancor prima, dell'indice per l'indicato, dell'impronta nel fango per il caribù. Dall'operazione metonimica con cui i primi cacciatori-raccoglitori hanno stabilito una corrispondenza causale “traccia = caribù” all' “a=a” del principio logico di identità vi è una continuità culturale e prima ancora cognitiva ancora lungi dall'essere compresa appieno, la capacità di attribuire un supplemento di senso alle cose, di stabilire tra di esse nessi significanti, corrispondenze, assimilazioni. È questa capacità, irrepresentabile di per sé, ma all'origine di ogni nostra rappresentazione (di ogni “stare per”) che abbiamo chiamato *segnatura*.

Se, come abbiamo visto, la segnatura essendo ovunque e in nessun luogo, può essere letta in ogni dettaglio della nostra realtà, e ogni immagine può essere letta come una *metapicture*, come un'immagine dialettica che rivela la propria segnatura, la propria origine, il proprio punto di vista, ma anche il proprio inconscio, i propri riferimenti involontari e l'intera cultura visuale di cui è espressione, è altrettanto vero che, come è ovvio, non tutte le immagini si equivalgono, e ve ne sono alcune che portano in sé l'intenzione stessa della segnatura, che la mostrano, “fanno vedere”, come dice Klee, rendono esplicito il gesto che le ha tracciate e l'intenzione che le ha prodotte. In un certo senso, tutte le opere d'arte possono essere considerate tali, essendo state impresse nella materia dalla mano dell'artista esclusivamente allo scopo di produrre un supplemento di senso, di esprimere un'emozione, uno stato d'animo, o uno stato di cose, al di là di qualsiasi possibile utilità pratica: l'arte è, come si suol dire, “senza impiego”. Ma il che non significa che è sfaccendata: al contrario, l'inoperosità delle opere d'arte, il suo essere fuori dal ciclo della produzione e del consumo, il dispendio di lavoro, talvolta immenso, di cui reca traccia nella sua stessa superficie, al quale non corrisponde alcun utilizzo pratico “rende visibile”, già di per sé, il processo della “segnatura”, dell'attribuzione di un senso alle cose e agli eventi, del leggere delle forme nella materia e nel paesaggio e di riprodurle segnando la materia.

L'ornamento artistico, non essendo finalizzato a uno scopo, come un utensile o un oggetto di qualsiasi tipo, ma risolvendosi nella sua stessa espressione, nella compiutezza della sua forma, è un' “immagine dialettica” nella misura in cui riesce a catturare “in stato d'arresto” (o, che è lo stesso, a far girare a vuoto) la dinamica dell'attribuzione simbolica, della creazione di valore che struttura ogni forma della cultura umana, dalle forme più semplici di apofenia, con cui un bambino vede animali nelle nuvole, al valore magico di un bastone sciamanico o a quello sacrale di un qualsiasi paramento religioso, alla creazione di valore dal nulla nel gioco d'azzardo del capitalismo finanziario. Da questo punto di vista, bambini, sciamani sacerdoti e finanzieri sono tutti *Urmenschen*, “eterni primitivi”, uomini che segnano, che creano valore, che attribuiscono un supplemento di senso alla realtà in cui vivono. In questo senso, tutte le immagini dell'arte, siano esse quadri, statue, performance o

installazioni, sganciando il processo originario dell'attribuzione simbolica da qualsiasi risvolto pratico, ma mostrandolo nel suo stesso darsi, sono per definizione immagini dialettiche, *metapictures*, "immagini che parlano delle immagini" che gli uomini – tutti gli uomini, dai bambini, agli sciamani, ai politici e ai finanziari – necessariamente, nel loro abitare il mondo, fanno e si fanno delle cose. Se una banconota è un pezzo di carta su cui è stato segnato un valore di scambio, e un tavolo, o una sedia, sono pezzi di legni segnati, sagomati, in modo da farne elementi di mobilio, un'opera d'arte, quale che sia il suo soggetto, sia anche apparentemente priva di soggetto, di titolo, di forma, anche se non rappresenta un bel niente, o è brutta, ignobile, offensiva e insensata, per il suo stesso esserci si dà, si presenta, e presenta, esprime, mostra, "fa vedere", proprio il suo non rappresentare niente. Al pari dell'assurdo dello *humor*, l'opera d'arte è segnatura allo stato puro: perché è resa evidente, non si occulta nel processo della significazione, non diluisce il significante nel significato, ma lo ispessisce, lo rende opaco, pesante, materico, fa vedere il significante senza disperderlo nel suo significato, ci fa "sbattere il naso" nel significante, mostrandoci la struttura del nostro adattamento culturale all'ambiente²⁸⁸. La segnatura d'artista, trova la sua espressione emblematica nella "*signature*", la firma che questi vi appone, a testimonia dell'atto con cui ha 'segnato' la materia, trascendendone la bruta fatticità per consegnarla alla dimensione del simbolo, facendone un'opera d'arte.

* * *

L'esplicitazione del processo di segnatura è diventato un tema portante delle avanguardie artistiche del '900: dal ready made al dada, alla pop art, dall'espressionismo astratto, al minimalismo, la riflessione sulla segnatura, sui processi di creazione e attribuzione di valore, estetico, culturale, economico ha attraversato da parte a parte l'ultimo secolo della storia dell'arte, inducendo molti artisti a tentare di produrre deliberatamente "immagini dialettiche", *metapictures*, immagini che raccontano il gesto che retrostà alla creazione di immagini, – e per estensione, ad ogni attribuzione di valore. Tra di essi, ve n'è uno che è riuscito a cogliere con particolare perspicuità il gesto della segnatura che insiste non soltanto in ogni opera d'arte, ma in ogni forma del simbolismo umano creando quella che in un certo senso è l'immagine dialettica dell'immagine dialettica, la "segnatura della segnatura". Mi riferisco a Lucio Fontana e ai suoi ai celebri "concetti spaziali", meglio noti come "tagli".

Opere controverse, quelle di Fontana, che a distanza di decenni non cessano di suscitare polemiche: al punto che recentemente un visitatore della Galleria nazionale d'arte moderna di Roma ha addirittura sputato su una di esse, esprimendo tutto lo sdegno dell'uomo medio di fronte a un lavoro che "avrebbe potuto fare chiunque" e che oggi si scambia nelle aste per cifre che si aggirano attorno ai 10 milioni di euro. Per quanto ci riguarda, tanto "l'oltraggio" dello spettatore quanto l'iper valutazione dell'opera sul mercato impazzito dell'arte sono parimenti indifferenti. Così come è scarsamente rilevante sapere cosa Fontana *dicesse* del suo lavoro, quali fossero le sue "autentiche" motivazioni, qual ricerca umana e

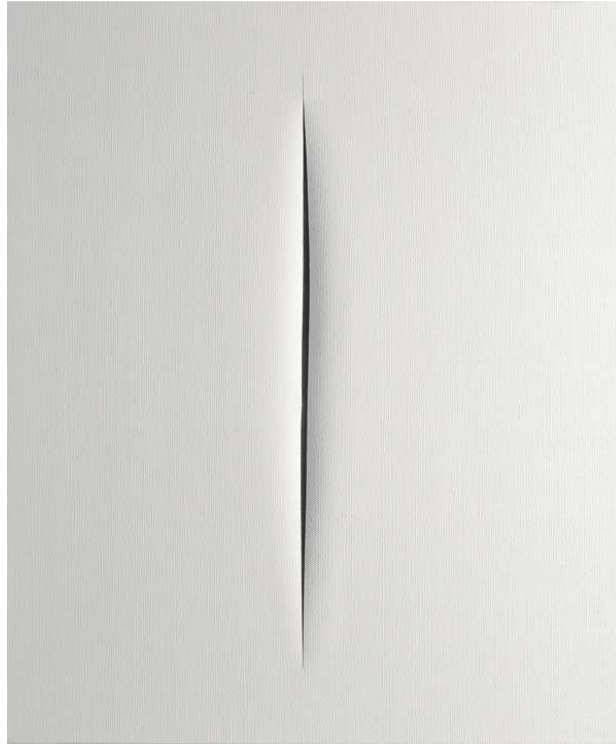
²⁸⁸ Naturalmente, con un uno sforzo, si può vedere ogni oggetto da questo punto di vista, ma il che sarebbe contrario al senso stesso del processo: una forchetta la uso per mangiare, non per contemplarla trasognato, cercando di cogliervi la struttura del simbolismo umano.

artistica stesse “dietro” ai suoi tagli, cosa lo ha portato a compiere quel gesto così radicale, per non parlare di cosa hanno detto e scritto su di lui critici, curatori, direttori di musei e storici dell’arte. La sola cosa che conta, di fronte a un suo “concetto spaziale”, è quel taglio sulla tela, così com’è, nella muta ostensività con cui ci sta davanti e ci guarda dritto negli occhi. Perché esso ci ri-guarda, non soltanto nel senso che, come ogni immagine, ci guarda almeno tanto quanto la guardiamo noi, ma anche e soprattutto perché parla di noi, ci dice qualcosa su quello che facciamo, su come comunichiamo, sul modo in cui abitiamo il mondo, su quello che siamo. E quello che ci comunica, nella sua silenziosa presenza, è che ad essere originaria è la segnatura, che ogni rappresentazione implica un taglio, ogni comunicazione, ogni simbolismo, ogni cultura nasce da e come un taglio, una ferita, una frattura, una distanza tra l’io e il mondo, ed è proprio da questo spazio interstiziale, da questo vuoto irrepresentabile che trae la sua potenza semantica, la sua capacità di significare. “La creazione consapevole della distanza tra l’io e il mondo esterno è ciò che possiamo designare come l’atto fondamentale della civilizzazione umana”²⁸⁹, scrive Warburg nell’introduzione del suo Atlante. Ebbene, è proprio verso questa distanza originaria che “fa segno” il taglio di Fontana, indicando il “supplemento” che insiste fin dal principio in ogni significazione, che precede ogni rappresentazione, che viene prima di ogni scrittura, di ogni pittura, di ogni canto. Con la sua presenza esso “mostra”, “rende visibile” nel senso di Klee, il gesto della segnatura, la traccia originaria, che insiste in ogni fare pittorico, in ogni fare scrittoriale, in ogni fare artistico, in ogni fare umano *tout court*, “l’atto fondamentale” a partire dal quale si genera il *mundus*.

Per questo, del “taglio” di Fontana, non possiamo parlarne che al singolare, in quanto ogni sua ripetizione, sebbene possa aver giovato alla fama del suo oggi iperquotato autore, dal punto di vista della *Kulturwissenschaft*, non aggiunge nulla al valore dirompente di quell’unico gesto. Del resto, ne era consapevole lo stesso Fontana: come racconta il curatore e critico Guido Ballo, infatti, “quando doveva allestire la sala alla XXXIII Biennale, nel '66 [...], voleva presentare un' opera sola, bianca, con un taglio, rendendo ellittica, ma neutra, la sala stessa. Mi ripeteva: 'conta l'idea, basta un taglio' ”²⁹⁰. Di conseguenza, tra i vari “concetti spaziali” – o “attese” come era solito chiamarli – che Fontana ha realizzato tra la fine degli anni '50 e l’inizio degli anni '60, ho scelto proprio una tela bianca, con un unico taglio che la percorre verticalmente, come la “barra verticale” della segnatura attorno a cui stiamo disponendo le nostre riflessioni:

²⁸⁹ A. Warburg, *Mnemosyne. L’atlante delle immagini*, op. cit., 2001, p. 3

²⁹⁰ Guido Ballo, presentazione a Lucio Fontana, Palazzo Reale, Milano, 19 aprile - 21 giugno (prorogata al 31 luglio) 1972. Fonte: <http://www.geocities.ws/Athens/Agora/5156/cap8.htm>.



Warburg stesso, possiamo supporre, difficilmente avrebbe trovato una rappresentazione graficamente più perspicua del suo concetto di “intervallo” [*Zwischenraum*], “lo spazio per la preghiera, poi trasformatosi in spazio per il pensiero [*Denkraum*]” che il pensiero mitico della religione prima e il pensiero simbolico poi hanno faticosamente conquistato “nel loro sforzo di spiritualizzare il rapporto tra l’uomo e il mondo circostante”²⁹¹, istituendo una distanza, una frattura, una differenza, una “pausa tra impulso e azione”²⁹² grazie a cui “dare senso al mondo”, come direbbe Mitchell. Da questo punto di vista, allora, non è un caso, che Fontana, definisse i suoi “concetti spaziali” anche in termini temporali, come delle *attese*: delle “pause” tra l’ “impulso” della vita e l’ “azione” della significazione, tra la muta presenza del significante e la scintilla del significato. È così che in quel semplice taglio, in quella vagina aperta sulla tela, ritroviamo l’“attesa”, la “pausa”, la “segnatura”, lo “spazio per il pensiero” in cui si genera il *mundus* umano, ciò che viene prima del primo uomo, che già da sempre ci precede, e che, come tale, sulla ruota dell’eterno ritorno, già da sempre ci sta davanti come promessa a-venire: *l’origine del mondo*, per citare un altro celebre “taglio d’artista”, del quale, se vogliamo, l’opera di Fontana non è che una copia riproduzione stilizzata, una citazione minimalista:

²⁹¹ A. Warburg, *Il rituale del serpente*, Milano, Adelphi, 2006 (1998), p. 66.

²⁹² Da una lettera di A. Warburg a Carl Neuman, in C. Cieri Via, *Introduzione ad Aby Warburg*, Roma-Bari, Laterza, 2011, p. 113 (pubblicata originariamente da A. Pinotti, in *La sfida del Batavo monocolo. Aby Warburg, Fritz Saxl, Carl Neumann sul ‘Claudius Civilis’ di Rembrandt*, in “Rivista di Storia della filosofia”, vol 60/3, 2005, pp. 493-539).



Per quanto ci *riguarda*, allora, lo sputo dello spettatore romano più che non oltraggiare l'opera di Fontana, dialoga con essa sul suo stesso piano, raccoglie la sua sfida, gesto contro gesto, segnatura contro segnatura, provocazione contro provocazione, profanazione contro profanazione. Lo fa in maniera becera e volgare, è vero, ma lo fa, e in qualche modo riporta l'opera di Fontana alla sua carica originaria, restituendole la sua potenza semantica, che non è il suo "significato", il perimetro conchiuso del suo "sema", ma la sua capacità di disseminazione, di suscitare emozioni, e generare azioni e reazioni, gesti, interpretazioni, fraintendimenti, eccessi, difetti, e al limite, perché no?, indifferenza. Perché di fronte a un oggetto o a un evento che viene presentato dal suo autore e/o dai suoi curatori come opera d'arte, il primo sacrosanto diritto dello spettatore è proprio l'indifferenza, il non provare nulla, il non esserne toccato. Il *sens*o di un'opera d'arte non è il suo significato, la sua *semantica*, ma la sua *disseminazione*, la sua capacità di proliferare, di produrre senso in ogni direzione, di ispirare, di stimolare chi la riceve a esprimersi a sua volta, a segnare anche lui, la carta, la tela, la materia, l'aria o il suo stesso corpo: l'opera d'arte non comunica alcun contenuto, non ha nulla da insegnare, non è informazione, ma formazione, istigazione all'essere. Un'istigazione che è sempre una scommessa e che, come tale, può sempre risolversi in un fallimento.

Ognuno è responsabile dei propri gesti: Fontana del suo taglio, lo spettatore del suo sputo, i critici, i curatori, i galleristi e i direttori di musei del battage di interpretazioni e sovrainterpretazioni con cui perimetrano il campo dell'arte e delle arti, ne delimitano la topologia, la istituiscono, la istituzionalizzano, togliendola dalla strada come Platone ha tolto dalla strada la dialettica filosofica, dandole una casa, un posto tra le istituzioni della città, facendone una disciplina, una professione. Ognuno mette il proprio segno, nel pieno delle sue facoltà, e quello degli addetti alla cultura, tra i quali mi annovero senza vergogna, è quello di interpretare, di raccontare storie, a volte vere a volte false, a volte in buona fede a volte con secondi fini, ma sempre, in ogni caso, per generare un supplemento, il supplemento di senso che costituisce nella sua essenza il *mundus* umano. Il taglio di Fontana mostra precisamente questo supplemento, la segnatura originaria e l'originarietà della segnatura, il gesto istituyente,

l'atto normativo con cui segniamo, come Dike, la superficie del mondo, tracciandovi una rotta, un senso una direzione, sia questa superficie una tela, un blocco di marmo, o la pagina bianca, ma sia anche il silenzio che il musicista segna col suono, o il vuoto, in cui il ballerino traccia forme diafane col proprio corpo. Nel gesto di Fontana sono incistati come in un seme tutti i possibili significati, che si disseminano all'infinito nell'agire degli uomini, in ogni sua forma, sia esso il lavorare nei musei come artisti, come direttori o come addetti alle pulizie, lo scrivere saggi, il partecipare alle aste o il giocare in borsa, così come lo sputare sul lavoro degli altri. Ognuno è responsabile delle tracce del suo passaggio, del segno che lascia: al di là di qualsiasi significato le si voglia attribuire, credo sia questo il senso che emana dalla tela di Fontana; per lo meno è il senso che ha dato a me, la puntura con cui ha toccato il mio sentire, ispirandomi della scrittura, "istigandomi" a esprimermi. Un senso che è stato annacquato, negli anni, dagli addetti alla cultura, i quali, nella loro premura istituzionale, hanno fatto di un oggetto profanatorio un feticcio²⁹³, una reliquia sacramentale, da toccare con la massima cura, da trattare coi guanti, e da smerciare sul mercato a un prezzo incalcolabilmente superiore al suo valore materiale, gonfiato a dismisura dai sovrattoni simbolici da loro stessi prodotti.

E allora, non fa sorridere, in fondo, che si maneggi con guanti da chirurgo, come se fosse una reliquia, una tela che è stata accoltellata dal suo stesso autore? E non si trova forse più vicino al gesto di Fontana, paradossalmente, il "troglodita" che ci ha sputato sopra?

²⁹³ Per un approfondimento sulla relazione "feticistica" con le immagini, cfr. *infra*, cap. 9.3.

Antispazio # 3

Zwischenraum. La notte di Rilke

Sonnenuntergang
(Capri)

Wie Blicke blendend, wie eine warme Arene,
Vom Tage bevölkert, umgab dich das Land;
Bis endlich strahlend, als goldene Pallas-Athene
Auf dem Vorgebirg der Untergang stand,

Verstreut von dem groß ihn vergeudenden Meer.
Da wurde Raum in den langsam sich leerenden Räumen;
Über dir, über den Häusern, über den Bäumen,
Über den Bergen wurde es leer.

Und dein Leben, von dem man die lichten Gewichte gehoben,
Stieg, soweit Raum war, über das Alles nach oben,
Füllend die rasch sich verkühlende Leere der Welt.
Bis es, im Steigen, in kaum zu erfüllender Ferne
Sanft an die *Nacht* stieß. Da wurden ihm einige *Sterne*,
Als nächste Wirklichkeit, wehrend entgegengestellt.

Tramonto del Sole
(Capri)

Come sguardi abbagliante, come una calda arena
popolata dal giorno, ti circondò la terra;
finché radiante, aerea Pallade-Atena,
sul promontorio fu il tramonto, e il mare,

prodigo, grande, lo disseminava.
Allora negli spazi lentamente svuotantisi fu Spazio;

sopra di te, sopra le case, gli alberi
e sopra le montagne si aprì il vuoto.

E la tua vita, libera dai pesi della luce,
sul Tutto si innalzò finché era spazio,
colmando il vuoto sempre più gelido del mondo.
Infine, in lontananza inconcepibile, alla *Notte*
approdò dolcemente. E alcune *stelle*,
la più vicina realtà, le opposero un confine.

(R.M.Rilke)²⁹⁴

²⁹⁴ Trad. italiana in R.M. Rilke, *Poesie (1907-1926)*, testo tedesco a fronte, Torino, Einaudi, 2010.

Le stelle sono le entità in assoluto più distanti nello spazio e nel tempo di cui si possa fare esperienza: si può vedere la luce di una stella estinta milioni di anni fa, ma sufficientemente lontana da non aver ancora finito di percorrere la distanza che ci separa da essa, il nostro “desidero”, o “dis-astro”. Che Rilke le definisca “la più vicina realtà”, dunque, può apparire strano, se non paradossale. Forse intende esprimere la distanza del poeta dalle cose del mondo, tale che è più vicino alle (pur irraggiungibili) stelle che al pulviscolo degli eventi mondani. Forse. Ma vi è dell’altro. Da un punto di vista mitico-simbolico, infatti, le stelle sono davvero la “più vicina realtà”, dal momento che simboleggiano le coordinate che permettono all’uomo – sia esso santo, poeta, navigatore o disgraziato qualsiasi – di orientarsi nella notte; sono gli orli di luce che ritagliano un “mundus”, come direbbe De Martino, nella notte pleromatica, minerale e sconvolgente, in cui l’uomo è gettato.

La *notte* a cui approda il poeta, invece, si colloca su un altro piano rispetto a quello mitico-rituale della dialettica uomo (luce → razionalità, apollineo) / natura (Notte → irrazionalità, dionisiaco). O meglio, pur conservando tale accezione, si solleva a un livello ulteriore, ma senza *Aufhebung*, conservando cioè la polarità per quel che è, senza risolverla nella sintesi dello spirito. L’ “approdo alla notte” è per il poeta la sutura della ferita originaria tra l’uomo e l’indistinto, la remissione del peccato anassimandro, la ricomposizione dell’*apeiron*, il ritorno al grembo immemoriale della terra, il nirvana, sottratto alla vulgata dell’ “illuminazione” e restituito al suo senso originario, come estinzione di ogni chiaro/scuro, di ogni polarità, di ogni ferita, di ogni differenza. La sponda a cui giunge il poeta è la notte della teogonia orfica in cui Eros e Chaos si uniscono in amplesso tra i recessi di Erebo, l’*atopos* del silenzio da cui sgorga la voce, l’origine afasica di ogni parola, che si rivela per quel che è – volatile supplemento – nell’*atopos* dell’origine; l’ “approdo alla notte” è l’umile conquista del silenzio, di una comunicazione con le cose che non ha più bisogno di nutrirsi del sangue nero che stilla dalla ferita della significazione.

La distanza dalle stelle, il de-siderio, dunque, non è che l’anelito all’indistinto che abita intimamente ogni manifestazione artistica; è l’essenza stessa della *poiesis*, anche quando il poeta non la porta a coscienza. È questo stesso desiderio che alimentava la ricerca spirituale di Aby Warburg. La sua iconologia dello *Zwischenraum*, dell’intervallo, è una ricerca del silenzio e dell’oscurità, di un raccoglimento che non esclude, ma al contrario, tutto comprende, come la monade leibniziana. Lo *Zwischenraum* è lo spazio della segnatura, il Big Bang, l’*atopos* in cui si origina l’universo della significazione. Pensare lo *Zwischenraum* significa ascoltare il “sovrumano silenzio” in cui si preparano tutte le parole, e osservare l’oscurità da cui verranno tutti i colori, per cogliere l’*atopos* della segnatura un attimo prima del tempo di Plank, quando è ancora soglia, infinita potenza.

Come Rilke al tramonto del sole, anche Warburg ricerca, tra gli spazi neri che intercalano le immagini del suo Atlante, una goccia di gioia per la sua anima sbrindellata.

PARTE TERZA

Sezione VII

Il secondo problema dell'iconologia: la superficie materiale della cultura

Non crediamo più che la verità rimanga ancora la verità se le si strappano i suoi veli [...]. Oggi è per noi solo questione di decoro non voler vedere tutto nudo, non voler intromettersi in tutto, non voler capire e “sapere” tutto. [...]. Si dovrebbe onorare di più il pudore con cui la natura si è nascosta dietro enigmi e variopinte incertezze. Forse la verità è una donna che ha delle ragioni per non far vedere le sue ragioni. Forse il suo nome, per dirla in Greco, è Boubos?... Oh questi Greci! Loro sapevano vivere: per questo è necessario fermarsi coraggiosamente alla superficie, alle sue pieghe, alla sua scorza, adorare l'apparenza, credere a forme, a suoni, parole, a tutto l'Olimpo dell'apparenza! Questi Greci erano superficiali – per profondità! E non facciamo appunto ritorno ad essi noi temerari dello spirito, che ci siamo arrampicati sulla più alta e pericolosa cima del pensiero contemporaneo, noi che lassù ci siamo guardati intorno, che di lassù abbiamo guardato in basso? Non siamo appunto in ciò – dei Greci? Adoratori delle forme, dei suoni, delle parole? Appunto perciò – artisti?

Friedrich Nietzsche²⁹⁵

Word and image are woven together to create a reality. The tear in that fabric is the Real.

W.J.T. Mitchell

Surface: One device for everything in your life

Windows Surface's commercial

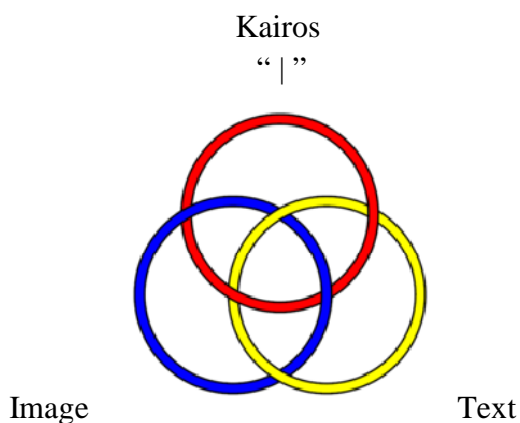
²⁹⁵ F. Nietzsche, *La gaia scienza*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1991, pp. 11-2.

7.1) Il *medium* della cultura

Prima dell' *Intervallo* sul concetto di segnatura abbiamo visto come la “metafisica della cultura” tende per sua costituzione a quella che possiamo chiamare, servendoci della nuova notazione introdotta, “icono|logia”, segnando, con la barra verticale la ferita, lo scarto, il vuoto che insiste fin dall'origine tra l'ordine iconico e quello linguistico della rappresentazione. Nella sezione IV abbiamo rilevato come sia il “progenitore” dell'iconologia Warburg, che il contemporaneo Mitchell, protagonista della “svolta visuale” nelle scienze della cultura, hanno definito due assi fondamentali della ricerca iconologica, ai quali si deve aggiungere un terzo elemento, il più difficile da comprendere ma anche il più importante, dal momento che costituisce l'orizzonte di (s)fondo in cui tale ricerca si svolge:

- 1) La questione dell' *image-text*, vale a dire della circolazione di senso e i cortocircuiti tra immagini e parole, tra l'ordine del “visibile” e quello del “dicibile”
- 2) Lo studio della migrazione delle immagini attraverso i media
- 1) Il tempo cairologico²⁹⁶

Nella sezione V ci siamo occupati delle implicazioni dell' *image-text* e abbiamo incontrato il concetto di segnatura. In questa sezione, invece, si tratterà di esplorare il secondo problema, ossia come è costituita, materialmente, la superficie della cultura su cui si costituisce il mondo delle nostre rappresentazioni. Come abbiamo già avuto modo di osservare, è pressoché impossibile tracciare una linea di separazione netta tra queste due questioni e, correlativamente, tra esse e l'orizzonte cairologico della temporalità in cui si danno, dal momento che si implicano a vicenda in maniera insolubile, avvolgendosi anch'esse, ancora una volta, come le spire di un nodo borromeo:

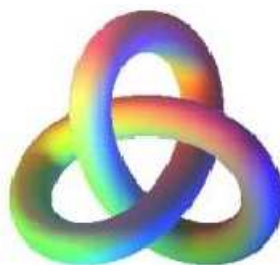


Studiando il lavoro di Belting sull'antropologia delle immagini, abbiamo visto come questa triade icono|logica implichi fin dal principio un riferimento alle forme materiali della cultura, al corpus delle rappresentazioni concrete di cui essa si compone, dei testi e delle *pictures*, le immagini materiali, su supporti fisici, che strutturano il nostro orizzonte di rappresentazione dei “fatti” e di comunicazione col “mondo”. A loro volta, dunque, gli orizzonti teorici del

²⁹⁶ Che possiamo rappresentare con la barra verticale “ | ”.

logos e dell'*eikos*, si incarnano in supporti materiali, i *media*, su cui circolano le nostre rappresentazioni. Tale intreccio materiale di testi, *pictures* e *media*, dunque, costituisce l'orizzonte di senso in cui conduciamo le nostre vite, stabiliamo i nostri valori, ci orientiamo nel mondo e formiamo la nostra identità; a essa possiamo dare il nome generale di *cultura*. La definizione del termine medio costituisce lo scoglio teorico di ogni sistema triadico. Per questa ragione, a un primo sguardo, la colonna centrale della tabella di Mitchell è così ostica da comprendere, e sempre per questo abbiamo dovuto fare uno sforzo anche solo per comprendere come collocare, rispetto agli altri sistemi ternari di rappresentazione, la triade iconologico-antropologica di Belting. In tutti i tentativi di chiarificazione filosofica in cui ci siamo impegnati, abbiamo dovuto costantemente confrontarci con una particolare riottosità della materia a essere inserita docilmente nel nostro *tableau* teorico: sia sul piano semiotico che su quello estetico della sensazione, che su quella antropologico di Belting, gli elementi in gioco hanno mostrato una straordinaria scivolosità alla prensione concettuale, slittando, scambiandosi di posto, irridendo, di fatto, ogni tentativo di fissarli in maniera definitiva. Emblematico, a tale proposito, è il continuo “valzer” con cui i tre ordini della funzione semiotica – iconico/indessicale/simbolico – si scambiano di posto: ogni simbolo è *anche* un'icona e un indice, ogni indice è *anche* un'icona e un simbolo, ogni icona è *anche*, anzitutto, un indice, ma anche un simbolo, dal momento che implica sempre, per essere compresa (per “funzionare” come segno, come vettore della comunicazione), la conoscenza di un certo numero di convenzioni. Lo stesso l'abbiamo visto con i termini dell'antropologia delle immagini di Belting, al punto che stavamo quasi per desistere dal tentare di classificarli, riconoscendo che, volendo, *tutto* è immagine, *medium*, corpo. Se è possibile organizzare sistemi binari con assoluta chiarezza, l'introduzione del terzo elemento turba la simmetria, apre una faglia, e fa scivolare gli elementi a confronto gli uni sugli altri. Per questa ragione la tabella di Mitchell non è da leggere propriamente come un *tableau* tassonomico, ma piuttosto come la sua immagine “ironica”, la sua caricatura, se vogliamo. E cioè come la caricatura di qualsiasi pretesa definitiva di messa in ordine in uno schema.

È questa una caratteristica intrinseca del nodo borromeo, che per comodità abbiamo raffigurato come un diagramma a tre anelli ma che può essere anche rappresentato come una figura spiraliforme, avvolta su se stessa, i cui elementi trapassano continuamente gli uni negli altri:

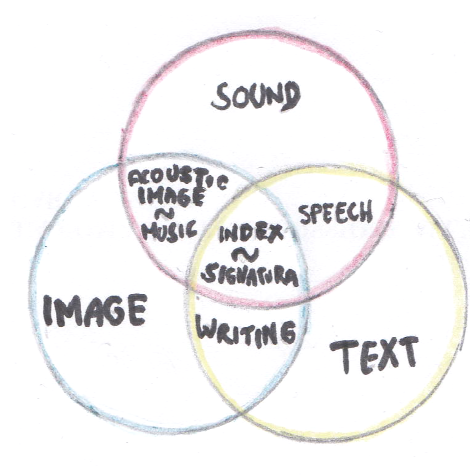


Questa restituzione grafica può aiutare a visualizzare il motivo per cui gli elementi di ogni sistema ternario di rappresentazione trapassano continuamente gli uni negli altri, non essendoci alcuna soluzione di continuità tra le spire che compongono la figura complessiva.

Come abbiamo visto nella tabella di Mitchell, però l'elemento dei *media*, che costituisce quello che possiamo definire il “secondo problema dell'iconologia”, accanto a

quello della relazione tra immagini e discorsi (la cosiddetta questione dell' *image-text*), non comprare direttamente nella tabella, e il terzo elemento, l'antispazio, il vuoto della rappresentazione tra gli spazi del *logos* e dell'immagine, è quello del *suono*. Parimenti, dall'analisi dell'antropologia di Belting è emerso come i media non venissero disposti nella colonna centrale dello schema, ma sul lato destro, quello dei simboli convenzionali. Una collocazione che va presa *cum grano salis*, dal momento che, vale la pena ripeterlo, il rapporto tra tutte le triadi non è statico, come nell'epistemologia del *tableau*, ma dinamico, come restituisce graficamente l'immagine "spiraleforme" del nodo borromeo²⁹⁷. Sulla scorta di queste considerazioni si può dire, allora, che la triade costitutiva della superficie materiale della cultura in cui, di fatto, siamo immersi e che costituisce il "mondo" in cui viviamo, ci facciamo rappresentazioni dei "fatti", ci orientiamo, e formiamo la nostra identità personale, è quella indicata da Mitchell in "Image X Text", ossia immagini/suoni/testi. E infatti, dal punto di vista semiologico, è evidente che i media non sono ciò che "media" tra le icone e i simboli, ma piuttosto il supporto fisico in cui *tutti* i nostri segni si incarnano, icone, simboli e indici. Per questo la loro collocazione sul lato destro dello schema va relativizzata, se non messa tra parentesi. In realtà, infatti, la struttura stessa della tabella di Mitchell, il suo *ologramma*, è essa stessa un *medium*, che permette di restituire in un quadro sinottico le tripartizioni della scienza della cultura; è un'immagine, cioè, o meglio una *metapicture*, del funzionamento *in generale* dei media. È proprio per questo che Mitchell può presentarla ai suoi studenti del corso di Theories of Media dicendo loro che "no matter what will be the future development of media, also the coming devices will have to implement the same triadic system".

L'*ologramma* con cui Mitchell rappresenta la struttura della superficie della cultura, allora, può essere letto come segue: *tableau* = media; image/sound/text. Il *tableau* stesso è il medium, qualsiasi possibile medium, che si articola nei tre ordini rappresentati dalle colonne. Il rapporto tra questi elementi, a sua volta, piuttosto che con una tabella, può essere visualizzato in un nodo borromeo:



Ancora una volta, questa rappresentazione deve essere letta esclusivamente come una mappa teorica, come uno strumento per pensare, e in nessun modo come una rappresentazione

²⁹⁷ Per questo ogni restituzione sinottica in una tabella, non può che essere "ironica", e cioè "autoironica", decostruendo fin dal principio le proprie pretese di una sistematizzazione universale.

esaustiva del territorio della medialità. Questo non è dovuto soltanto all'imperfezione intrinseca a ogni sistema di rappresentazione, sia esso verbale o iconico (o icono-logico come in questo caso), ma molto più significativamente al fatto che, come abbiamo visto, la struttura stessa del nodo borromeo non rappresenta una relazione statica, ma dinamica tra tre elementi che si scambiano continuamente di posizione, circolando dall'uno all'altro. Per questa ragione, sebbene dal punto di vista semiotico l'indice (o segnatura) dovrebbe essere raffigurato esclusivamente all'interno dell'anello "rosso" del suono (del reale lacaniano, del melos aristotelico, etc.), ho ritenuto di collocarlo al centro del diagramma – nel posto occupato dal "sintomo" nella versione psicanalitica lacaniana del nodo – dal momento che esso si situa "a monte", per così dire, di ogni semiosi, decretandone l'apertura, l'atto stesso di "fare segno", indipendentemente dal "come" ("per convenzione", "per somiglianza" o per "causa-effetto). In questo senso, l'indice o segnatura, può essere inteso come un meta-segno, l'espressione stessa della "semioticità", del fatto che, in generale, "vi è della significazione", ossia un supplemento di senso, un rimando ad altro, un'indicazione. Perciò sta al centro, come il perno attorno a cui la spirale del nodo borromeo si arrotola su se stessa, facendo trapassare gli uni negli altri gli ordini delle funzioni semiotiche (ogni simbolo convenzionale è *anche* un'icona, ogni icona richiede anche un certo grado di convenzione per poter essere interpretata, entrambi sono *anche* segni indessicali e ogni segno indessicale, a sua volta, si manifesta come simbolo e/o come icona).

Detto questo, allora, il nodo borromeo tra image-sound-text può anche essere rappresentato diversamente, vale a dire non nella sua forma statica, composta da tre anelli, la quale potrebbe dare adito a fraintendimenti, rievocando in figura lo schematismo del *tableau*, bensì, in quella spiraleforme, i cui elementi si intersecano gli uni negli altri senza soluzione di continuità, inabissandosi e riemergendo all'infinito. In questo senso, la restituzione più perspicua, è quella del nastro di Möbius – che abbiamo già incontrato parlando delle tre forme del tempo (*aion/kairos/ chronos*) – il quale ha anche la virtù di rappresentare graficamente il complesso orizzonte della temporalità "non-euclidea" dei ritorni, delle insistenze e delle persistenze che struttura la superficie della cultura e che costituisce il "terzo elemento" dell'iconologia, l'orizzonte temporale in cui si articolano il problema dell'image-text e quello della relazione tra le immagini e i media su cui circolano:



Come si sarà notato, ai tre ordini semiotici icon/index/symbol ho preferito le tre forme estetiche di espressione dell'immagine, del testo e della musica, dal momento che è da esse che, concretamente, è costituita la nostra cultura: gli ordini semiotici peirciani, infatti, non devono essere confusi né con le parole, né con le immagini, le musiche, i segni, i gesti, le istituzioni, i rituali e tutto ciò di cui si compone la cultura; non sono propriamente né significanti né significati, ma, piuttosto, sono delle "funzioni" della significazione, indipendenti dai loro supporti (una parola, ad esempio, può avere indessicale, nel caso dei deittici, o iconico, nel caso delle metafore, e così via). Questo significa che si situano a un livello più elevato di astrazione rispetto alle forme estetiche con cui concretamente comunichiamo, la cui complessità può essere ricondotta alle tre categorie fondamentali indicate nella figura, le quali trapassano costantemente le une nelle altre. Una figura che deve essere letta tenendo conto di quanto osservato per la tabella di Mitchell, riconoscendovi, cioè, l'insistenza del "quarto elemento" dei media, rappresentato dalla superficie stessa del nastro che si arrotola su se stesso.

Una volta rappresentata graficamente la superficie materiale su cui si proiettano i segni della cultura in cui siamo immersi, su cui appaiono tutti i "fatti" che costituiscono il nostro "mondo", nelle pagine che seguono proveremo anche a darne una restituzione "notazionale", e cioè linguistica, introducendo un concetto capace di condensarne le caratteristiche: quello di *text/ture*.

7.2) Il concetto di *text/ture*

*Izen duen gutzia omen da*²⁹⁸
proverbio basco

Nelle sue *Lezioni Veneziane*, Severino lavora sul problema della manifestazione dei fenomeni nel nostro spazio percettivo, elaborando una metafisica della luce. Il suo obiettivo, ri-petendo il gesto dell'ontologia classica, mostra come ogni fenomeno nel suo stesso "apparire", viene alla superficie dell'essere, indipendentemente dal fatto che sia una falsa rappresentazione, un errore, un'idea astratta, una menzogna. Il problema è sempre lo stesso: l'operatività del falso, delle immagini delle rappresentazioni, il fatto che hanno corso indipendentemente dalla loro veridicità, che creano da sé sole la realtà in cui operano. L'argomento ontologico di Severino, non può che riprodurre, nella sostanza, quello di Platone nel *Sofista*, aggiornato poi da Aristotele: tutto ciò che "appare" viene nella luce dell'essere, anche ciò che pretende di essere il nulla assoluto:

Cristo è il nulla? Lo chiediamo a Dostoevskij – è il nihil absolutum? Chiediamo a Barth, "l'Assolutamente Altro è il nulla"? E' l'assolutamente nulla? No! Noi sappiamo che ogni non-nulla, sia il pennarello, sia l'assolutamente altro, sia il mistero, sia il gatto di casa, sono accomunati dal loro non esser nulla, in modi profondamente diversi. Allora il destino, in quanto apparire dell'esser sé dell'essente, irretisce (abbiamo introdotto la metafora della rete, ma subito lasceremo

²⁹⁸ "Tutto ciò che ha un nome esiste".

da parte questa parola), è destinato a irretire anche ciò che è assolutamente al di là della rete e si configura come “mare”. Il mare è il mare, il mare è irretito.²⁹⁹

Tutto ciò che possiamo dire, raffigurare o pensare, per il fatto stesso di essere espresso, è un “non-nulla”, si sottrae all’inesistenza per venire alla luce dell’essere. È questo, dirà Severino più avanti, il suo “destino”, ciò che fa di ogni cosa un *eterno*. E allora, non solo esistono il mare, la rete, *questa* scrivania, *questa* musica, ma esistono anche le fate, lo *spread*, le torri gemelle che crollano, le torri gemelle che stanno in piedi nelle innumerevoli fotografie, film, disegni, riproduzioni, i fantasmi, le malattie mentali, i rettiliani e il riscaldamento globale. Come nel proverbio basco, per il fatto stesso di avere un nome, tutto ciò *esiste*, è un “non-nulla”. Secondo diverse modalità di esistenza, certamente, eppure esiste, appare come “essente nel suo esser sé”, fosse anche il suo “esser sé” la più sfrenata delle *fantasie*. L’apparire, come ci ricorda Severino, il *phainestai* greco, partecipa della natura della luce, *phos*; l’essente, nel suo apparire, è dunque un essere di pura luce, come gli angeli e i cherubini, come i *phantasmata*, come le *phantasiae*³⁰⁰. Cos’è, dunque, che accomuna fenomeni, fantasmi e fantasie? La luce. L’essente – è questo il suo destino – nel suo apparire, è ciò che si presenta nella luce, è un fascio di luce, una proiezione.

Fatte queste considerazioni, Severino può abbandonare la metafora della rete, che gli era servita a introdurre il suo argomento, in quanto lo svierebbe dalla sua argomentazione ontologica, sulla luce [*phos*] che porta all’essere tutto ciò che si mostra [*phainestai*] come fenomeno:

A questo punto, però la parola rete suona falsa perché l’irretire indica una sorta di resistenza dall’altra parte, da parte dell’irretito. [...] No, l’altro è, nella sua anima, come vocazione, un esser sé: ed è per questo che la parola “irretire”, a questo punto, suona falsa.³⁰¹

Da parte nostra, non seguiremo Severino nelle sue riflessioni sull’eterno, sull’apertura dell’esser sé dell’essente e sul destino. Faremo sosta qui, raccogliendo dal bidone dei rifiuti questa metafora imprecisa della “rete” che il filosofo evoca per un istante sul suo cammino verso la definizione dell’essente come destino, per poi gettarla subito dopo, giudicandola inservibile per la sua ricerca della verità. Una rete le cui maglie definiscono un intreccio, una tessitura, un tessuto.

Come nota giustamente Severino a proposito del comune apparire di tutti gli essenti, reali o immaginari, fenomenici o fantasmatici, veri o falsi, presenti passati o futuri, in questa rete tutto è *compresente*. Ed è qui, su questo punto, che lasciamo Severino inoltrarsi verso le vette della speculazione filosofica, per mantenerci nelle più miti vallate della positività storica. Se, infatti, per il filosofo bresciano l’orizzonte di tale compresenza si chiama *destino*, un termine talmente ricco di implicazioni da richiedere l’intera altra metà delle sue lezioni

²⁹⁹ E. Severino, *Identità della follia*, op. cit., p. 311.

³⁰⁰ Nella “dialettica trascendentale” Kant aveva colto con precisione questa facoltà della ragione di fantasticare oltre i limiti dell’intelletto e della sua base empirica. Per la mente umana non c’è niente di più normale che concepire un’equazione matematica, il fatto che sulla tavola c’è *questa* tazza di caffè, che fuori piove, e, allo stesso tempo, che Dio ha creato il mondo, che gli asini volano, che il bue è il cavallo, che lo *spread* distruggerà il mondo, etc..

³⁰¹ E. Severino, *Identità della follia*, op. cit., p. 311.

veneziane³⁰², nella prospettiva che stiamo delineando tale orizzonte è definito dal complesso delle pratiche materiali che costituiscono ciò che, in generale chiamiamo, *cultura*, un complesso massimamente eterogeneo, costituito da persone, corpi, dispositivi tecnici (i cosiddetti *media*), istituzioni, etc.. È nella definizione di questa “compresenza”, insomma, che si trova il bivio, e il cammino del pensiero ontologico, dopo aver condiviso un lungo tratto di strada, si trova inevitabilmente a divergere da quello della scienza della cultura.

Per darne una definizione il più possibile generale, si può dire con Mitchell che la rete della cultura è fatta di “texts” e “pictures” e “sounds” che circolano attraverso i media, siano essi i nostri stessi corpi, i nostri gesti quotidiani, i nostri racconti orali o i circuiti globali della telecomunicazione digitale. Per questo Mitchell definisce l’iconologia come lo studio della *cultura* visuale, e cioè della circolazione delle “pictures attraverso i *media*”. È il tessuto di questi tre elementi, la “rete” del *destino* di cui parla Severino³⁰³ che “tutto irretisce”, anche ciò che esorbita da sé, per il semplice fatto che appare, si rende manifesto sulla superficie del nostro linguaggio, del nostro immaginario, dei nostri sogni, delle nostre azioni. A questa rete possiamo dare il nome di *texture*, prendendolo a prestito dalla lingua inglese, non per moda culturale, ma perché carico di implicazioni teoriche. Esso riesce infatti a restituire in maniera perspicua il significato della cultura come tessuto materiale, come struttura fisica, come architettónica concreta del *mundus* intersoggettivo di cui parla De Martino³⁰⁴ o della *Weltlichkeit* heideggeriana. Vi sono almeno due ordini di motivi, fittamente intrecciati tra loro, per cui l’orizzonte della cultura – la “rete” di cui parla Severino, anche nell’accezione che questo termine ha assunto nell’epoca di internet – può essere pensata col concetto di *texture*, uno legato al suo significato (il suo *signatum*) e l’altro alla sua notazione, alla parola con cui è espresso graficamente (il *signans*). Cominciamo dal primo:

1) Già nel suo uso corrente il termine “texture” ha un significato complesso, ambiguo, che le conferisce uno spessore inconsueto per la lingua inglese, nota per la sua secchezza, la sua puntualità analitica, che la rende particolarmente adatta alla costruzione paratattica, all’esposizione breve e ficcante e di conseguenza, alla comunicazione scientifica. Anzitutto, leggiamo sul dizionario³⁰⁵, “con la parola texture si vuole specificare un particolare trattamento della superficie liscia artificiale o naturale, su cui vengono applicate incisioni particolari o simili allo scopo di renderla ruvida, oppure per specificare la ruvidezza assunta da una superficie che è stata sottoposta a tale trattamento”. Il termine *texture*, insomma, si riferisce sempre a una superficie, di cui denota la “consistenza”, e per estensione, il “modo di apparire”, l’ “apparenza”: qualsiasi superficie, infatti, si presenta, appare, sempre “in un certo modo”, e questo modo, il “come” della superficie, è la sua *texture*, la sua “grana” (in francese “texture” si traduce con “grain”), come la carta vetrata, che può essere a grana sottilissima, quasi liscia, o grossa, estremamente abrasiva. In questo senso, dunque, la texture designa il grado di abrasività di una superficie. È questa materialità originaria, questa *abrasività*, che si deve tenere presente se non vogliamo perderci nell’infinito quando si parla dell’ “apparire dell’esser sé dell’essente” e dell’ “orizzonte” in cui esso si manifesta.

³⁰² E. Severino, *Identità del destino*, Milano, Rizzoli, 2009.

³⁰³ E che definisce, vale la pena ripeterlo, come “apparire dell’esser sé dell’essente”, del suo essere un “nonnulla”, dell’essere di ogni essente, in fin dei conti, come una doppia negazione, un non-nulla.

³⁰⁴ Nel capitolo 8.2 torneremo sul concetto di *mundus*.

³⁰⁵ Fonte: OED (Oxford English Dictionary).

In cosa consiste, dunque, questa *texture*, questa “grana” abrasiva della superficie della cultura; quali sono le sue incisioni, le sue asperità, le sue increspature, come riconoscere le sue *segnature*? Come ho accennato, il termine *texture* ha una semantica molto articolata, che va dal significato più generale di rivestimento, consistenza, apparenza di una superficie alle sue molteplici applicazioni particolari. Non a caso, se andiamo a vedere la voce “texture” di Wikipedia – il più aggiornato “dizionario dell’uso” di cui oggi disponiamo – come prima cosa ci troviamo di fronte a una pagina di disambiguazione insolitamente complessa. I suoi significati sono così tanti, infatti, che devono essere ripartiti in gruppi:

Science and technology:

Surface finish also known as surface texture

Texture (roads), road surface characteristics with waves shorter than road roughness

Texture (cosmology), theoretical topological defect in the structure of spacetime

Texture (crystalline), material's individual crystallites sharing some degree of orientation

Texture (geology), physical appearance or character of a rock

Texture mapping, bitmap image applied to a surface in computer graphics

Soil texture, relative proportion of grain sizes of a soil

Visual Arts:

Texture (painting), feel of the canvas based on the paint used and method of application

Texture (visual arts), element of design and its application in art

Music:

Texture (music), overall sound created by the interaction of aspects of a piece of music

Textures (album), 1989 album by Brian Eno

Textures (band), a metal band from the Netherlands

Questa lista, vale la pena ripeterlo, non corrisponde alla definizione del concetto di *texture*, ma a una “disambiguazione”, tale per cui ogni occorrenza terminologica dà luogo a una voce diversa dell’enciclopedia, tante quante sono le forme, le “tessiture”, che le superfici possono assumere, che il concetto stesso di superficie può assumere. Da parte nostra, per evitare il rischio di perderci in questo labirinto semantico, ci manterremo al di fuori di esso, restando sulla soglia di questa schermata iniziale, perché già in essa si trovano tutti gli elementi di cui abbiamo bisogno. I tre raggruppamenti semantici, infatti, corrispondono proprio alle tre dimensioni fondamentali della cultura, le tre *segnature* della superficie della comunicazione: quella del *logos*, (“science and technology”), quella dell’*eikon* (“visual arts”), e quella della *phoné* (music).

Ritroviamo così la tripartizione percorre in filigrana tutta la storia della civiltà occidentale, dalla *Poetica* di Aristotele, in cui la tragedia è presentata come arte suprema

perché capace di sintetizzare *texis* (il testo recitato dagli attori), *opsis* (la messa in scena), e *melos* (rappresentato dal coro), fino al saggio di Kittler della fine degli anni '80, *Gramophone, Film, Typewriter*, sorta di summa della tecnologia analogica alle soglie della rivoluzione digitale, in cui i tre dispositivi del titolo vengono presentati come l'incarnazione mediale delle tre forme della cultura; passando per l'articolazione dell'episteme rinascimentale in *signans*, *signatum* e *signatura*, ricordata da Foucault, Melandri e Agamben³⁰⁶, per la semiologia di Peirce (sign, icon, index), per la linguistica di Saussure (S|s: Significato, significante e "barra", o "segnatura") per lo strutturalismo francese, dagli studi su testo, immagine e musica di Barthes³⁰⁷ alla celebre triade lacaniana costituita da simbolico, immaginario e reale.

Come abbiamo visto nella sezione V, questa tripartizione attraversa da un capo all'altro la storia della nostra cultura. Perché la cultura non è un'entità aerea e impalpabile, ma l'insieme delle informazioni che circolano su dei supporti mediali concreti. Per questo, come osserva Mitchell, "no matter what will be the future development of media, also the coming devices will have to implement the same triadic system"³⁰⁸.

2) Vi è un secondo ordine di ragioni, che ho definito "notazionali", per la nostra scelta del termine *texture*. Anche se non "vuol dire" nulla dal punto di vista ontologico (non ci dice che *cos'è* la cultura), la parola "texture" ci dice molto come *segnatura*, come indicatore, cioè, dell'operatività concreta dei simboli della cultura (ci aiuta, cioè, a comprendere come *funziona*). La parola *text-ure*, infatti, può essere letta come una crasi di "text" e "picture", che porta iscritti nel suo stesso corpo i due mezzi materiali su cui circolano i simboli, le due forme di rappresentazione impiegate da *qualsiasi* cultura, indipendentemente dal grado di sofisticazione tecnologica, o dal fatto che abbia sviluppato una scrittura propriamente detta. Come ha mostrato Carlo Severi³⁰⁹, infatti, anche le culture cosiddette "orali", in un certo senso, "scrivono", nella misura in cui gli individui che vi appartengono "segnano" in una varietà di modi il loro *mondo*, a cominciare dai loro stessi corpi, con tatuaggi, piercing e pitture; lo stesso si dica anche per gli oggetti di cui si servono, siano essi utensili d'uso quotidiano, oggetti rituali, etc.; per gli elementi del paesaggio in cui vivono, per le creature e le piante che li circondano, per ogni infinitesimo elemento del mondo, a cui danno un nome, riconoscono delle proprietà, assegnano un valore per la vita (utile | dannoso, commestibile | velenoso, amico | nemico, sacro | profano etc.), facendone dei portatori della memoria culturale. E infatti, come direbbe Hegel, le cose non "segnate", e, per estensione, non *nominate*, non sono propriamente "cose", *Sachen*, ma "mere cose", *Dinge*, indeterminate, inconcepibili, inservibili; e la cultura – o, se vogliamo, le culture che compongono il "mondo" umano – è fatta di *Sachen*, di cose significanti, non di *Dinge* illavorabili, incomprensibili, irrappresentabili. Del resto, anche il concetto di *Ding*, al limite, può essere considerato una *Sache*, proprio nella misura in cui è un concetto (e quindi una parola,

³⁰⁶ M. Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard 1964, E. Melandri, *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia*, Bologna, Il Mulino, 1968, G. Agamben, *Signatura Rerum*, Torino, Bollati e Boringhieri, 2008.

³⁰⁷ R. Barthes, *L'obvie et l'obtus* « Essais Critiques III », Paris, Gallimard 1992 (tradotto in inglese semplicemente col titolo *Image, Music Text*).

³⁰⁸ Dal corso di *Theories of Media* tenuto alla University of Chicago, lezione del 03/02/2014.

³⁰⁹ C. Severi, *Il percorso e la voce*, Torino, Einaudi, 2004

comprensibile, comunicabile) e quando Hegel diceva che il “reale è razionale” forse intendeva con Derrida che “il n’y a pas d’hors text(ure)”.

A questo punto sorge una domanda: che ne è del “sound” nel concetto di *texture*? Dove sta (in)scritto nella formula? A prima vista, sembra proprio che questa notazione lasci fuori il terzo elemento strutturale della superficie della cultura, quello del suono, della musica, della voce, del gesto, della performance. Ma una perdita del genere non pregiudicherebbe fin dal principio l’efficacia stessa del concetto di *texture*, la sua “abrasività”, la sua presa sul reale? A cosa serve un simile modello bidimensionale, una rappresentazione della cultura come qualcosa di muto e silente, come un film sonoro a cui è stato tolto l’audio? Non è forse il suono il più reale degli elementi, il più diffuso, che ci avvolge anche quando non leggiamo niente e non parliamo con nessuno, anche quando chiudiamo gli occhi? E non è il linguaggio stesso, anzitutto, suono, parola, oralità, prima ancora che scrittura?

A simili domande si può rispondere in vari modi. Anzitutto si può osservare che il suono, in quanto suono, non si scrive, e quindi non si vede, ma si “sente”³¹⁰. In poesia ricorrono spesso sinestesie come “vedere una musica”, o “ascoltare un colore”, ma in questo caso non ci servono a molto. Parole e immagini condividono l’orizzonte del visibile, orizzonte che non pertiene a quello del suono, il quale è, per definizione, legato al senso dell’udito e non a quello della vista. Eppure, come abbiamo visto nel quadrato senso-semiotico di Mitchell, il suono ha un orizzonte condiviso con la parola – la voce – e con l’immagine – il canto e la musica. Nel momento stesso in cui la si pronuncia, dunque, leggendola a voce alta, la parola “*texture*” viene sottratta all’arida stasi della *langue*, per farsi materia vivente nell’orizzonte sonoro della voce, “tessitura sonora”³¹¹. Come ha notato Benveniste³¹², infatti, è nella voce, nel farsi suono da parte del *logos*, nel farsi *parole* del sistema della *langue*, nell’appropriazione della lingua nell’enunciazione da parte dei parlanti che il linguaggio si fa “reale” (che infatti è il termine medio triade lacaniana), prende vita nel “mondo” intersoggettivo della comunicazione. Perché, dal punto di vista del linguaggio, il “mondo” è il mondo dei parlanti, di coloro che, concretamente, nella tessitura delle onde sonore, fanno uso della *langue* nella forma della *parole*. Per Benveniste, infatti, la lingua non ha un’origine da ricercarsi chissà dove nella notte dei tempi, ma trova il suo cominciamento [*Entstehung*], i suoi infiniti cominciamenti, in ogni atto di enunciazione, la “mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d’utilisation” (Benveniste II, p. 80). Ogni istanza enunciativa mette necessariamente in gioco tre elementi che Benveniste definiscono l’ “apparato formale dell’enunciazione”:

³¹⁰ Lasciamo qui tra parentesi la convenzione della notazione musicale, che ci porterebbe fuori strada, assimilando la musica al linguaggio, e cioè a un sistema di segni, a una forma di rappresentazione convenzionale.

³¹¹ Proprio come per il tes(su)to delle parole e per la grana delle pictures, anche la musica ha una sua “tessitura”, fatta dell’intreccio di melodia, ritmo e armonia.

³¹² Cfr. gli studi sull’enunciazione di E. Benveniste (*Problèmes de linguistique générale*, vol I., Paris, Gallimard 1966 e vol. II, Paris, Gallimard 1974) e di M. Foucault (*L’archéologie dusavoir*, Paris, Gallimard, 1969). Per un approfondimento sul tema, rimando al mio studio sul principio formale dell’enunciazione in *La Segnatura del desiderio*, op. cit., pp. 61-71.

- a) Il *locutore*: colui che, emettendo l'enunciato, “s'approprie de l'appareil formel de la langue”.
- b) L'*allocutore*: dal momento in cui un individuo assume il ruolo di locutore “il implante l'autre face à lui” (*ibidem*), il quale può essere sia reale (un individuo o un gruppo di individui) che immaginario (come, per esempio, nel caso di un monologo o di un soliloquio).
- c) La *referenza*: nell'enunciazione, la lingua si trova sempre impiegata nell'espressione di un certo rapporto al *mondo*: “La condition même de cette mobilisation [...] de la langue est, chez le locuteur, le besoin de référer par le discours, et, chez l'autre, la possibilité de co-référer identiquement, dans le consensus pragmatique qui fait de chaque locuteur un co-locuteur” (*ivi*, p. 82).

Ogni istanza di discorso, ogni atto di parole, consta di un *locutore*, di un *allocutore* e di un *mondo* in riferimento al quale il complesso della lingua è stato mobilitato. È nell'*atto* della locuzione, nel *gesto* in cui il parlante prende la parola, pronunciandone il *suono*, rivolgendosi a un allocutore in riferimento a un mondo, che ha origine la lingua. Il che significa, in termini grammaticali, che ogni atto concreto di parola, o istanza discorsiva, implica sempre l'utilizzo di *pronomi*, sia ‘personali’ (io/tu, locutore/allocutore), che e ostensivi, o dimostrativi, meglio noti come *deittici* (questo/quello), i quali sono termini “vuoti” che si caricano di senso soltanto nel contesto dell'enunciazione. Benveniste definisce queste particelle, indispensabili affinché il sistema della lingua possa essere utilizzato dai parlanti, gli “indices” dell'enunciazione, che “segnano” l'apertura dello spazio linguistico. Ancora una volta, siamo ricondotti al gesto della dea Dike, all'originarietà del *deiknumi*, dell'ostensione, dell'indice, della differenza, del supplemento, la cui traccia è “inscritta” nella lingua nelle forme pronominali indispensabili per gli atti di *parole*: in questo senso, gli “indices” di Benveniste non definiscono soltanto gli “indicatori” dell'enunciazione, o gli “indici”, le “signature”, che collegano segni e icone, significanti a significati, ma anche, in ultima istanza, gli “indizi”, e cioè le tracce, le orme, le impronte sempre presenti e già da sempre cancellate dell'origine della comunicazione³¹³.

Il terzo elemento della triade di Mitchell, insomma, il gesto, la *performance*, il suono, insiste fin dal principio nella parola *texture*, e diventa manifesto non appena la si pronuncia, nell'atto linguistico con cui la si proferisce emettendo un suono. Il che, però, com'è evidente, non è specifico del termine *texture*, ma vale per *qualsiasi* parola. Per questo la spiegazione linguistica, con riferimento all'atto di parola, rischia di risultare tendenziosa, lasciando fuori, di fatto, la dimensione iconica. È possibile rappresentare anche *visivamente* il terzo elemento? Come abbiamo visto nelle pagine scorse, esso, di per sé è irrepresentabile, sia linguisticamente che graficamente, dal momento che è come l'occhio di Wittgenstein – *metapicture* dell'io penso, del soggetto trascendentale – che vede all'interno dell'intero campo visivo, ma non può vedere il suo stesso vedere³¹⁴. Eppure, come abbiamo visto nella

³¹³ Nella lingua francese, gli indices sono anche ed anzitutto gli “indizi”, i segni, le tracce che, come degli investigatori, dobbiamo ricercare per ricostruire un evento. Sulla teoria delle signature come “ricerca di indizi”, cfr. G. Agamben, *Signatura rerum*, Bollati Boringhieri, Torino 2008, pp. 69-72.

³¹⁴ “Il soggetto non appartiene al mondo, ma è un limite del mondo” (5.632); “ove, nel mondo, vedere un soggetto metafisico? Tu dici che è proprio così come con occhio e campo visivo. Ma l'occhio in realtà non lo

sezione VI, è nella barra “|” che possiamo dare una rappresentazione visiva della dimensione del suono, del *melos* aristotelico, della melodia, della musica, del gesto e dell’indice e della “segnatura”, la *terza* dimensione, che dà profondità a un modello altrimenti piatto, e mette in movimento uno schema altrimenti inerte. Per differenziare il nostro concetto di *texture* dal groviglio dei suoi molteplici usi, allora, potremo scriverlo così: “text|ture”, con la barra verticale che indica le correnti elettriche che la percorrono, la forza che tiene insieme significanti e significati, segni e icone, ma anche il taglio, la frattura, l’interstizio, lo scarto originario tra cose e rappresentazioni, in cui si formano i simboli della cultura, e si caricano di energia polarizzata. Meglio ancora, allora, sarebbe scrivere “text/ture”, con due “t”, una da una parte e una dall’altra della barra, non solo per motivi eugrafici ed eufonici, ma per indicare l’equilibrio dinamico, la tensione, la sospensione, che caratterizza quella soglia in cui parole e immagini si compenetrano incessantemente. Perché è soltanto a partire da quello *Zwischenraum*, da quell’intervallo, da quella “distanza tra l’io e il mondo” che, paradossalmente, può avere origine il “mondo” umano, come rappresentano graficamente il “taglio” di fontana e quello di Courbet, il “varco”, l’ “occasione” come lo chiamava Monatale in riferimento al tempo cairologico dell’attesa messianica (non a caso, come abbiamo visto, Fontana chiamava anche “attese” i suoi tagli, oltre che “concetti spaziali”).

Il segno “|”, la scarica elettrica che percorre come un fulmine la parola “text/ture” ci aiuta così a visualizzare l’originarietà del supplemento della cultura, il fatto che “texts” e “pictures” non sono soltanto due forme accidentali dell’espressione umana, rappresentazioni ornamentali che l’uomo utilizza per adornare la propria esistenza nel mondo, ma che il “farsi immagini” e “raccontarsi delle storie” sono all’origine stessa del “mondo” umano, sono una “necessità biologica”, inscritta nella nostra stessa percezione, senza la quale non potremmo comprendere i fenomeni che ci circondano, orientare le nostre azioni, prendere decisioni. Il concetto di *text/ture*, insomma, col suo “taglio”, con la sua ferita, ci ricorda che quella superficie che comunemente chiamiamo cultura, quel tessuto di rappresentazioni testuali e iconiche che costituisce originariamente il “mondo” umano, non è una superficie liscia, uniforme, ma segnata, striata, abrasiva, con una sua “grana”, con una sua “tessitura”.

* * *

La *text/ture*, la rete cultura, definisce l’orizzonte *concreto* – composto da media di ogni genere, il primo dei quali è rappresentato dai nostri stessi corpi, che veicolano gesti, parole, comportamenti, immagini (che talvolta portiamo letteralmente tatuate sulla pelle) – il “trascendentale materiale”, l’ “apriori storico”, perennemente cangiante, in cui gli essenti, per dirla con Severino, “ci vengono incontro”, “si manifestano”, “vengono in essere”, “vengono alla luce” [*phainestai*]: è in questo senso che non esiste differenza tra “essere” e “apparire”. Ogni frammento della cultura è come una monade, capace di rifletterne l’intero universo da un determinato punto di vista. Per questo la cultura è lo spazio di un anacronismo radicale, dal momento che in essa ogni genere di simbolo è presente *contemporaneamente*, e di un’altrettanto radicale commistione de-disciplinare: i libri di Fabio Volo stanno sullo stesso

vedi. E nulla nel campo visivo fa concludere che esso sia visto da un occhio” (5.633). L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, op. cit., 2009, p. 89.

scaffale dei poemi omerici, Mozart è il nome di un bar a Trento o di una marca di cioccolatini, e di chissà quante altre cose, Nietzsche sta sulle magliette, accanto a Che Guevara e ai cantanti rock, etc.. Questo non significa in alcun modo livellare tutto alla melassa indistinta della cultura pop, ma al contrario, richiamare l'attenzione sulle forme concrete in cui, *di fatto*, la cultura ci arriva, sulla commistione dei suoi contenuti, sulla compresenza di infiniti elementi eterogenei nell'orizzonte materiale della nostra percezione, costituito dai *media* su cui transitano i suoi simboli: dalle biblioteche, alle strade, alle città, alle vetrine dei negozi, alla moda, alle istituzioni scolastiche e universitarie, ai *mass media*, a internet; è solo a partire da questa compresenza, infatti, che si possono tracciare le differenze, stabilire le soglie, affermare i valori, non come qualcosa di dato una volta per tutte, a partire da un'origine atemporale, ma come una decisione da rinnovare costantemente, come una parola che è nostra responsabilità prendere.

Quando Severino definisce gli enti come *eterni* ("l'eternità compete all'essente in quanto essente", Severino 2007, p. 358) è soltanto a partire dalla base concreta di questo radicale anacronismo che caratterizza il transito dei simboli della cultura sulla superficie dei *media*: ogni "essente", infatti, è "eternamente" compresente sulla superficie in cui ce lo rappresentiamo, nel senso che è simultaneamente presente alla nostra attenzione indipendentemente dalla sua segnatura storica. Su *questa* scrivania sono compresenti testi scritti anche a distanza di millenni l'uno dall'altro, e nell'orizzonte della nostra esperienza quotidiana siamo costantemente circondati da stimoli, oggetti e concetti che ci arrivano da altre epoche e da altri luoghi, anche lontanissimi e che si mescolano nella nostra percezione.

Già nel suo viaggio giovanile tra gli indiani Hopi Warburg aveva mostrato una straordinaria sensibilità a questa compresenza, nella cultura, di simboli eterogenei, sviluppando uno sguardo, una *theoría*, capace di leggere la superficie delle immagini come un geomorfologo legge una successione stratigrafica, individuando in essa le continuità e le linee di faglia, la contaminazione e la differenza dei vari sedimenti depositati dal tempo: nella Oraibi di fine ottocento, infatti, egli non ricercava una cultura indigena nella sua presunta, esotica "purezza", ma al contrario, era interessato a cogliere la complessa sopravvivenza dei simboli della cultura Hopi precolombiana nel concreto delle stratificazioni coloniali prima ispaniche, con il loro portato evangelico e poi statunitensi, con il loro portato capitalistico-industriale. Una "sopravvivenza" che, nell'ottica di Warburg, è sinonimo di "contaminazione".

7.3) *The medium is the message*

L' "orizzonte" in cui appaiono i fenomeni non è un'entità metafisica astratta, ma il tessuto delle strutture materiali in cui si manifestano le relazioni di potere, le conoscenze, le pratiche linguistiche da cui siamo parlati, agiti, in cui, già da sempre, siamo catturati. Per questo, nelle sue *Lezioni Veneziane*, forse Severino ha avuto eccessiva fretta nel liquidare Marshall McLuhan, non cogliendo la reale posta in gioco della sua riflessione:

"Il mezzo è il messaggio": il mezzo, che dovrebbe comunicare i messaggi, i quali dovrebbero essere lo scopo della comunicazione di massa, è il fine, mentre i messaggi sono il mezzo affinché emerga come messaggio la capacità del mezzo di trasmettere messaggi. Il messaggio è il mezzo.

Questo mi sembra il modo più corretto per restituire a questa espressione di McLuhan il suo significato profondo.³¹⁵

Svolgendola fino in fondo, la formula di McLuhan può arrivare a sussumere il discorso stesso di Severino. L'*orizzonte* di cui parla Severino (la condizione di possibilità di ogni essente in generale, la superficie di proiezione su cui esso può apparire), infatti, non è un costrutto speculativo facente capo a un'origine sottratta fuori dal tempo, ma è costituito dalle strutture concrete in cui la cultura, storicamente, si è articolata e tramandata, con le sue continuità e con le sue differenze, con le sue fratture, le sue crepe, i suoi rovesciamenti ma anche con la sua conservazione, con la trasmissione dei suoi principi, con la sua *tradizione*. Tale orizzonte concreto di apparizione dei fenomeni è proprio il complesso dei *media*, e cioè delle pratiche di produzione e trasmissione dei simboli della cultura. Tali pratiche sono dei *concreti* nel senso che non si possono definire in termini semplici, ma sono delle strutture complesse che coinvolgono persone, macchine, luoghi, architetture, istituzioni.

In *Nietzsche, la généalogie, l'histoire*³¹⁶, Foucault indica il luogo di queste strutture come l'orizzonte "originario" del pensiero, termine che non traduce una *Ursprung*, una "fonte arcaica" che si situa al di là della storia, ma al contrario, riconosce nella storicità stessa la dimensione originaria dell'uomo, la rete di implicazioni, la *text/ture* in cui, egli, è già da sempre catturato. In questo senso, la dimensione originaria viene indicata da Nietzsche con i termini *Herkunft*, "provenienza" ed *Entstehung*, "cominciamento", che si oppongono proprio all'idea che la condizione di possibilità di ogni essente sia costituita da una fonte originaria, una "Ursprung", antecedente a qualsiasi struttura concreta. Da quando siamo uomini (da quando cioè, *qualcuno* ha fatto il primo segno, vibrando un dito nell'aria, emettendo un suono, tracciando una linea sulla sabbia, e *qualcun altro* lo ha compreso, dando vita al *mundus* umano della co-municazione), fin da quel momento non rintracciabile in cui è venuta in essere la cultura-natura di *homo*, siamo nella *tradizione*, nella traduzione, e quindi, inevitabilmente, nel tradimento e nel travisamento. Tanto la verità quanto la menzogna, infatti, sono coestensive alla costituzione del *mundus* umano, a quel processo che De Martino chiama "appaesamento"³¹⁷, trasformazione di un territorio informe e sconosciuto in paesaggio significante e comprensibile.

Non si fraintenda questo riferimento a un momento apparentemente "ursprunglich", originario in senso forte, ontologico, in cui l'uomo sarebbe venuto in essere: si tratta solo di un esperimento mentale, e come tale va letto. Serve a mostrare che, dacché siamo uomini (un *dacché* che non vuol dire propriamente "da quando", ma piuttosto "dal momento che", e cioè, "nella misura in cui", "siccome"), già da sempre, siamo implicati tra le maglie del tessuto della cultura, nelle sue pratiche di rappresentazione visuale, linguistica, gestuale, nelle sue relazioni d'autorità, nella trama dei suoi valori. E questo tessuto, questa rete, questa *text/ture* intricatissima di gesti, testi, immagini, suoni, segni e simboli di ogni genere, è il "*medium*" in

³¹⁵ E. Severino, *Identità della follia*, op.cit., p. 125.

³¹⁶ M. Foucault, "Nietzsche, la généalogie, l'histoire", *Dits et écrits*, T. II, p. 136-156. Per un approfondimento su questo tema, rimando al capitolo della mia tesi di laurea "Origine e originario in Michel Foucault", disponibile online su academia.edu (https://www.academia.edu/8461854/La_segnaatura_del_desiderio).

³¹⁷ Cfr. E. De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Torino, Einaudi, 2002 (1977), cap. I, pp. 11-282.

cui si svolge ogni nostra attività. “Il *medium* è il messaggio”, significa dunque che il “messaggio” che ci sta comunicando Severino (‘l’apertura dell’orizzonte dell’apparire come condizione di possibilità per ogni apparizione e sparizione’) avviene *già da sempre* nell’orizzonte mediale della comunicazione e nelle sue strutture concrete.

Per capire la posta in gioco dell’analisi “culturalista”, proviamo a osservare le condizioni di enunciazione e trasmissione del messaggio di Severino³¹⁸, il *medium* che lo ha portato fino a noi: siamo in un’aula dell’università di Venezia, e a parlare è un decano della facoltà di filosofia, conosciuto anche fuori dal suo paese; parla a un pubblico per lo più di suoi connazionali, questo lo presumiamo dal fatto che parla in Italiano, una lingua che non si usa nelle conferenze internazionali. Per accordi probabilmente pregressi con Rizzoli, suo editore storico, le lezioni vengono registrate con dei dispositivi elettronici, e saranno successivamente “sbobinate” (come si suole ancora dire, anche se nell’era del digitale non si registra più su nastri magnetici), e poi andranno a comporre il volume che abbiamo tra le mani. Questo complesso di *pratiche linguistiche* (a partire dall’idioma stesso in cui è pronunciato) *istituzioni* (università pubblica – e dunque stato –, editoria), *architetture* e *topologie* (l’aula universitaria, il palazzo in cui si trova, la sua ubicazione a Venezia, per non parlare del posto particolarissimo che questa città occupa nella cultura e nell’immaginario globale, etc.), *tecnologie* (anzitutto la parola, la quale è già di per sé, soprattutto nelle sue implicazioni retoriche, una tecnica, ossia per dirla con Severino, una “capacità di realizzare scopi”³¹⁹), e poi i dispositivi di registrazione, i computer utilizzati per trasformare la comunicazione orale in un testo scritto, il libro, la distribuzione, le librerie, i trasporti, la benzina...: la lista è virtualmente infinita), *relazioni di autorità* (a cominciare da quella dell’autore, del professore, e quindi della professione, del sistema del lavoro in cui tale professione è esercitata, riconosciuta e retribuita, dei suoi diritti e dei suoi doveri, etc.) è il *medium* nel quale il messaggio di Severino si trasmette e arriva fino a noi.

Per comprendere la struttura del *medium*, della medialità in generale, ancora una volta, può tornare utile quello che Severino dice del *destino* come “apparire dell’esser sé dell’essente”: esso, leggiamo, “non è il risultato di una deduzione. L’originario è fondamento, è origine” (*ibidem* p. 320). Sebbene questa frase contenga proprio l’argomento che stiamo contestando, ossia che origine e originario siano sinonimi, è straordinario notare come, ancora una volta, la struttura del destino esposta da Severino riproduca in termini teoretico-ontologici quello che stiamo delineando sul piano della scienza della cultura: se, infatti, sostituiamo a “destino” il termine “*medium*”, vediamo che anch’esso non designa un processo che si può ripercorrere con una catena di deduzioni, ma costituisce, in sé, un assoluto, un “apriori storico”, tutti gli elementi del quale sono compresenti, si offrono allo sguardo in un’istantanea. In questo senso, dicendo “il *medium* che lo ha portato fino a noi” commettiamo un’imprecisione, che può dare adito a fraintendimenti: il *medium* non si costituisce al termine di una successione, ma è come l’atmosfera³²⁰, come un liquido in cui galleggiamo e in cui,

³¹⁸ Torneremo più avanti sulle “condizioni dell’enunciazione”, quando analizzeremo tenendo fermo il postulato o meglio, diremmo con Foucault, l’apriori storico, che il “*medium* è il messaggio” la conferenza che Warburg tenne nella clinica psichiatrica di Kreuzlingen in qualità di paziente, di fronte a un pubblico di pazienti e dottori.

³¹⁹ E. Severino, *Identità della follia*, op. cit. p. 70.

³²⁰ È questa un’idea a cui sono pervenuti, per vie differenti sia W.J.T. Mitchell (cfr. W.J.T. Mitchell, M. Hansen, *Critical Terms for Media Studies*, Chicago, University of Chicago Press, 2010) che A. Somaini, che parla di

contemporaneamente galleggiano tutte le altre componenti di quella che chiamiamo cultura. Ed è proprio perché galleggiamo nello stesso mare che, in generale, possiamo entrare in contatto con dei messaggi.

Il “*medium* è il messaggio”, allora, e lo è nella misura in cui ogni messaggio che diamo o riceviamo, ogni parola che pronunciamo, ogni gesto che facciamo accade nel contesto di strutture che già da sempre ci precedono e che predeterminano il contenuto stesso del nostro messaggio. Queste parole, ad esempio, come ogni parola, non si danno nella neutralità, ma sono funzione della lingua in cui sono scritte, del contesto istituzionale a cui si rivolgono e della macchina con cui vengono scritte, che incide significativamente sulla forma di questo elaborato, permettendo di lavorare a più file contemporaneamente, di redigere innumerevoli versioni dello stesso, di cancellare, copia-incollare e recuperare all’infinito, oppure, se qualcosa va storto, di perdere tutti i dati per sempre, se non vengono salvati su altri dispositivi o stampati³²¹. Non solo: questa macchina, contiene anche la mia posta, la mia musica, le mie foto e molti miei ricordi e, soprattutto, dispone di una connessione a internet, la rete globale della comunicazione. *Questa* macchina, insomma, è *una monade della text|ture*.

Medium è, per McLuhan, “any extension of ourselves”³²², sia essa un’estensione meccanica del nostro corpo (qualsiasi tipo di utensile e mezzo di trasporto) o un’estensione del nostro sistema nervoso, resa possibile dalla tecnologia elettrica (dal telegrafo a internet). Come spiega nelle prime battute del suo famoso saggio, è la scoperta dell’elettromagnetismo, e lo sviluppo delle tecnologie ad esso connesse, che hanno reso manifesta la natura comune a tutti i media, compresi quelli pre-elettrici, quella cioè, di sussumere nella loro stessa struttura i messaggi che veicolano:

“the electric light is pure information. It is a *medium* without a message, unless it is used to spell out some verbal ad or name. This fact, characteristic of all media, means that the ‘content’ of any *medium* is always another *medium*” (McLuhan 1964, p. 23)

È questo un procedimento tipico del pensiero culturalista: vi sono alcuni fenomeni che, se letti correttamente, e cioè se colti nella loro dimensione trascendentale, ci rivelano le condizioni di possibilità che li hanno generati e, con esse, in un riflesso anacronistico, gettano una luce sulla natura dei fenomeni in generale, anche appartenenti a epoche del passato. Nel caso di McLuhan, l’introduzione di una tecnologia di comunicazione come quella elettrica, fatta di pura luce, e quindi priva di un contenuto materialmente afferrabile, gli ha rivelato il fatto che, dal momento che ogni messaggio ci arriva a bordo di un *medium*, e dal momento che può esistere un “*medium* senza messaggio”, come la luce elettrica, *questo medium*, e quindi, virtualmente *ogni medium*, è, *in sé*, il messaggio. Perché? Perché ogni *medium*, e cioè, ogni estensione di noi stessi mediata dalla tecnica, introduce delle nuove strutture in cui si svolgono gli affari umani, cambiando la forma degli insediamenti urbani, decretando il

“mediosfera” nella raccolta di saggi benjaminiani sui media da lui curata assieme ad A. Pinotti (*Aura e shock. Saggi sulla teoria dei media* (Torino, Einaudi, 2012).

³²¹ La “cancellatura radicale” è una possibilità intrinseca della scrittura digitale, che non esisteva in quella analogica: posso perdere un foglio di carta, o bruciarlo, ma non volatilizzarlo in un clic.

³²² M. McLuhan, *Understanding Media: the extensions of man*, New York, Signet Book, 1964, p. 23.

tramonto di intere categorie professionali e l'insorgere di nuove, nonché il riassetto degli equilibri di potere tra gli individui all'interno della società.

Nel corso della storia, ad esempio, si sono succedute e sovrapposte "città-a-cavallo", "città-ferrovia" e "città-aeroporto", la cui forma e le cui funzioni sono sensibilmente differenti, e oggi, possiamo aggiungere, con la rivoluzione telematica, stiamo assistendo al sorgere delle "smart-cities" o "wired-cities", in cui gli spazi urbani, sia di lavoro che di tempo libero, vengono ridisegnati secondo le nuove modalità della comunicazione digitale. Secondo McLuhan, dunque, la nascita di un nuovo *medium* permette di gettare una luce sulla dimensione della medialità in generale e di reinterpretare così i media precedenti, che non sono stati necessariamente soppiantati dalla nuova tecnologia, ma che spesso continuano a esistere accanto a essa (il treno non sostituisce l'aereo, così come la televisione non sostituisce il libro, etc.). È così che la tecnologia elettrica ha "reso visibile", per dirla con Klee, quello che i media della comunicazione già da sempre sono, rivelandone la struttura, mostrandone la natura, il fatto cioè, che, in generale, "il *medium* è il messaggio". Per dirla nei termini di Benjamin, l'energia elettrica ha fatto entrare la struttura del *medium* "nell'ora della sua leggibilità"³²³.

Se *medium* è "qualsiasi estensione dell'uomo", allora possiamo cominciare a sciogliere la formula sibillina di McLuhan: "il *medium* è il messaggio" diventa così "le estensioni che l'uomo utilizza per comunicare sono il messaggio". Ritroviamo qui la distinzione cruciale tra "che cosa" e "come" a partire dalla quale la strada del pensiero ontologico e quella del culturalismo divergono inevitabilmente, pur muovendo entrambe dalla questione comune del trascendentale. Quello che McLuhan sta cercando di dirci, infatti, è che è il *come* della comunicazione a determinare il *che cosa*: il fatto che, nell'arco della stessa giornata, posso pranzare a Londra e cenare a New York è reso possibile dall'esistenza dei voli aerei, e non viceversa. Non solo. Nel corso del suo saggio McLuhan non si limita a spiegare il primo termine della sua formula, ma, come risulta dalla citazione che ho riportato, ci spiega anche in che cosa consiste il messaggio, il contenuto della comunicazione: in un *altro medium*. E procede con degli esempi:

"the content of writing is speech, just as the written word is the content of print, and print is the content of the telegraph" (McLuhan 1964, pp. 23-4).

Incontriamo qui un'altra caratteristica essenziale della *text/ture* mediale della cultura: il fatto che costituisce una rete fittissima, i cui nodi rimandano gli uni agli altri, in un continuo gioco di specchi, come le monadi leibniziane. A chi gli chiedesse, "what is the content of speech", infatti, McLuhan risponde

"It is an actual process of thought, which is in itself nonverbal. [...] what we are considering here, however, are the physic and social consequences of the designs or patterns as they amplify or accelerate existing processes. For the message, of any *medium* or technology is the change of scale or pace or pattern that it introduces into human affairs" (McLuhan, 1964, p. 24)

³²³ W. Benjamin, *I "passages" di Parigi*, Torino, Einaudi, 2010, p. 951.

In questo caso, il *plot* sembra rovesciarsi, e il rimando all'esterno della cultura verrebbe a corrispondere al suo riferimento ai processi mentali interni degli individui. La risposta di McLuhan, in questo caso, indica la direzione in cui orientare il pensiero, ma non la percorre con la radicalità che gli è propria: il suo riferimento a un' "accelerazione" e "amplificazione" dei presunti processi interni, infatti, pur svolgendo coerentemente i presupposti della sua teoria del *medium* come estensione dell'uomo, rischia di lasciare aperto uno spiraglio a quella distinzione tra natura e cultura che il pensiero culturalista vorrebbe superare, come se tali processi esistessero indipendentemente dalle estensioni con cui l'uomo li esprime. In questo senso, il concetto di *estensione* deve essere utilizzato con cautela, dal momento che la medialità, dal semplice gesto di indicare col dito alla costruzione di astronavi, pur espandendo la capacità di azione dell'uomo, non sono una sua appendice inessenziale, ma costituiscono la caratteristica che lo definisce biologicamente come specie distinta da tutte le altre. In questo senso, i media (e cioè la *text/ture* della cultura) sono tanto *estensioni* quanto *intensioni* dell'umano, "protesi" e "sintesi" al contempo della sua natura.

Fatta questa dovuta precisazione, possiamo sciogliere definitivamente la formula di McLuhan, componendo le definizioni che egli dà di *medium* e di *messaggio*: "le estensioni/intensioni che l'uomo utilizza per comunicare (i media) determinano un cambiamento di scala, di velocità, o di forma nel suo modo di stare al mondo (messaggio)". Dal momento che i media sono estensioni/intensioni sia del nostro corpo che del nostro sistema nervoso, tale mutamento determinato dallo sviluppo tecnologico non coinvolge soltanto le strutture che utilizziamo per rappresentarci i fenomeni, ma anche gli oggetti stessi della nostra percezione: è classico l'esempio del microscopio e del cannocchiale, che permettono di estendere la vista a fenomeni altrimenti impercettibili ad occhio nudo³²⁴. I media sono la nostra interfaccia col mondo, la condizione di possibilità affinché, in generale, si possa dare un mondo, l'apertura in cui gli essenti possono venire alla luce.

7.3.1) "The medium is the world": il *mundus* della cultura

Alla luce delle precedenti considerazioni, appare evidente come la lettura che Severino dà di McLuhan non sia in sé né giusta né sbagliata, ma piuttosto "tautologica", non aggiungendo nulla alla comprensione del critico canadese e utilizzando la sua celebre formula semplicemente per confermare la propria teoria ontologica. Severino, infatti, esprime in questi termini la preconditione dell'esperienza che McLuhan identifica col mondo dei media o piuttosto, diremmo noi, con la struttura mediale del mondo:

se il mondo fosse completamente assente, se non ci fosse mondo prima dell'apparire di questi gesti, potremmo dire che sì, "appaiono quei gesti", ma non potremmo dire che essi "incominciano ad apparire". L'incominciare, l'apparire dell'incominciare, presuppone infatti l'apparire di *ciò rispetto a cui* l'incominciare comincia ad apparire.³²⁵

³²⁴ Per una storia dei dispositivi della visione nella modernità, rimando a un testo di Johnatan Crary divenuto oramai un classico della visual culture, coevo a "*Pictorial turn*" di Mitchell: *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the 19th Century*, Cambridge (MA), MIT Press (October Books), 1992.

³²⁵ E. Severino 2007, *Identità della follia*, op. cit., p. 322.

La lezione all'interno della quale pronuncia queste parole si intitola "Apparire empirico e apparire trascendentale". Come riconosce lui stesso, si tratta di due diciture "di derivazione idealistica" (p. 325) di cui si serviva ancora ai tempi di *Essenza del nichilismo*, le quali però, a distanza di anni riescono ancora a cogliere soddisfacentemente il centro della sua indagine: la condizione trascendentale di ogni apparire, l'apertura del mondo, "del ciò rispetto a cui" i fenomeni vengono alla luce, quali che siano, siano essi idee metafisiche o religiose, concetti matematici, esseri viventi, rocce, manufatti, il prurito a un orecchio o il gatto di casa. È qui che, ancora una volta, le nostre strade si separano, e dobbiamo rinunciare definitivamente al lessico tramandoci dalla storia della metafisica ontologica. Laddove Severino svolta per le creste e imbocca la via alpina della trascendenza (il trascendentale, pur nel limite che si auto assegna, resta comunque desiderio di trascendenza), noi restiamo nelle vallate dell'immanenza, dove l'apertura del "mondo", la condizione di possibilità di ogni cosa in generale, non è una struttura logico-trascendentale, ma storico-materiale: se per Severino la struttura è il "destino", per il pensiero "culturalista" essa è "text/ture", complesso delle pratiche materiali in cui la cultura si dà e si tramanda attraverso i media.

Sarebbe un errore, a questo punto, ritenere che la differenza tra l'approccio (onto)logico-trascendentale e quello storico-materiale si riduca al fatto che danno nomi diversi alla medesima struttura, che è la condizione di possibilità di ogni fenomeno in generale. Quello che Severino sembra non prendere nemmeno in considerazione, infatti, – ed qui che sta la differenza reale, al di là dei nomi – è il fatto che quei gesti di cui parla possano svolgere un ruolo attivo nella costituzione del "mondo", della struttura che tutto cattura: per lui ogni gesto, semplicemente, è già da sempre preceduto dall'apertura trascendentale del "destino", così come lui chiama il "mondo", o la totalità di tutti i fenomeni. Chiedersi come avvenga tale apertura sarebbe una violazione dei limiti logici del pensiero. Ma il "mondo", se lo si pensa in termini storico-materiali, non è l'insieme di tutti i possibili fenomeni, di tutto ciò che in generale, può venire "alla luce", bensì l'insieme delle pratiche concrete attraverso cui gli uomini comunicano gli uni con gli altri e con l'ambiente in cui vivono. È la *cultura*, il "mondo", per questo, per distinguerlo dal mondo fenomenologico-trascendentale di Severino, preferisco utilizzare il termine demartiniano *mundus*. Il *mundus* è la rete di riferimenti simbolico-materiali che ci permette di orientarci nel paesaggio in cui siamo inseriti, come l'antropologo partenopeo mostra magnificamente nel celebre episodio del campanile di Marcellinara:

Ricordo un tramonto percorrendo in auto una strada della Calabria. Non eravamo sicuri del nostro itinerario e fu per noi di grande sollievo incontrare un vecchio pastore. Fermammo l'auto e chiedemmo le notizie che desideravamo e, poiché le sue indicazioni erano tutt'altro che chiare, gli offrimmo di salire in auto per accompagnarci sino al bivio giusto, a pochi chilometri di distanza: poi lo avremmo accompagnato al punto in cui lo avevamo incontrato. Salì in auto con qualche diffidenza, come se temesse un' insidia e la sua diffidenza si andò via via tramutando in angoscia perché ora, dal finestrino cui sempre guardava, aveva perduto la vista del campanile di Marcellinara, punto di riferimento del suo estremamente circoscritto spazio domestico. Per quel campanile scomparso il povero vecchio si sentiva completamente spaesato e solo a fatica potemmo ricondurlo al bivio giusto ed ottenere ciò che ci occorreva sapere. Lo riportammo, poi, indietro in fretta secondo l'accordo e sempre stava con la testa fuori dal finestrino, scrutando l'orizzonte per vedere riapparire il campanile di Marcellinara finché, quando finalmente lo vide, il suo volto si distese e il suo vecchio cuore si andò pacificando, come per la riconquista della "patria perduta".

Giunti al punto dell' incontro, si precipitò fuori dall'auto senza neppure attendere che fosse completamente ferma e scomparendo completamente senza salutarci, ormai fuori dalla tragica avventura che lo aveva strappato allo spazio esistenziale del campanile di Marcellinara”³²⁶

Questo paesaggio fatto di cose, case, luoghi, parole, immagini e suoni, contribuiamo noi stessi a crearlo, non è un concetto trascendentale, bensì un processo continuo di appaesamento e spaesamento, di creazione e scioglimento di legami simbolici, di addomesticamento e de-domesticamento del territorio. In questo processo radicalmente immanente, anche i termini negativi della “perdita del mondo” sono coestensivi a quelli positivi che designano la creazione, la messa in essere del *mundus* simbolico intersoggettivo: proprio perché *ha* un mondo – un sistema di coordinate, una struttura di appaesamento, un *paesaggio* significativa strappato all'estraneità del territorio – il contadino di De Martino può smarrirlo, trovandosi perduto, *spaesato*, privato delle coordinate materiali che gli permettevano di orientarsi.

Se, dunque, intendiamo la condizione di possibilità di ogni esperienza non come un principio logico-trascendentale ma come una pratica storico-materiale, ci rendiamo conto che quel gesto di cui parla Severino, lungi dall'essere preceduto dall'apertura del mondo (o destino), è il manifestarsi di tale apertura, di più, è l' “aprirsi” stesso di tale apertura, senza il quale non si darebbe nessun destino, nessun mondo, nessun trascendentale. Come abbiamo visto, infatti, ad essere originario è il gesto, il segno con cui *homo* fa astrazione della realtà in cui è immerso per tradurla in termini simbolici, il gesto con cui indica al proprio compagno un'azione da compiere o un luogo in cui andare o un pericolo da cui guardarsi, il gesto che “sta per” quell'azione, per quel viaggio, per quel rifugiarsi. Quel gesto primordiale, quella prima rudimentale mediazione tra *homo* e *mundus*, segna il cominciamento tanto della specie animale *homo* quanto della sua cultura. Cultura e natura umana, in questo senso, sono la stessa cosa. Al di là del sistema simbolico della comunicazione, della cultura, fosse costituito anche soltanto della semplice comunicazione gestuale prevocativa, prepittorica, prescritturale, pretecnologica, semplicemente, non vi è *homo*. A questo si riferiva Warburg quando parlava delle immagini non come “mero ornamento”, ma come “necessità biologica” dell'umano.

Eppure, Severino ha perfettamente ragione quando afferma che “solo in quanto la verità è già da sempre aperta, ci può essere l'errare del ‘mortale’ e dell'Occidente”, il che tradotto, significa: solo perché vi è un'apertura, un mondo, è possibile che le cose vengano in essere, che ogni nostro gesto, “già da sempre” è preceduto dalla struttura in cui viene in essere. Quello che occorre chiarire, però, alleggerendo il nostro discorso dai termini di derivazione (onto)logico-trascendentale quali “verità”, “errare”, “mortale”, “destino”, “eterno”, “Occidente”, è che questo *già da sempre* dell'apertura non è una *Ur-sprung*, un'origine arcaica, pre-storica e pre-umana, bensì un'*Entstehung*, un cominciamento, che sempre si rinnova a ogni gesto, a ogni enunciazione, a ogni rappresentazione. Come ha mostrato in maniera pregnante Benveniste nei suoi *Problèmes*, il segno non è un ente definibile ontologicamente – come aveva tentato senza riuscirvi Saussure – ma una “funzione”, un'entità la cui natura consiste nel “représenter, prendre la place d'autre chose en l'évoquant à titre de substitut” (Benveniste II, p. 51)³²⁷. In questa operazione di sostituzione simbolica, nello “stare

³²⁶ E. De Martino, *La fine del mondo*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 479-80.

³²⁷ Come abbiamo visto nella sezione V, anche in Peirce ritroviamo un'analogia concezione “funzionalista” del segno.

per” (sia esso lo “stare per” qualcos’altro della significazione o lo “stare per” un stato d’animo, una sensazione, un’emozione proprio dell’*espressione* gestuale, artistica, musicale, coreutica), troviamo la struttura di fondo della comunicazione umana, la sua medialità originaria, il suo appaersarsi in una rete significante che è il *mundus*.

Questo *mundus* ci precede “già da sempre”, ha ragione Severino a ricordarcelo, ma nella misura in cui lo mettiamo in essere noi stessi ad ogni significazione e con ogni nostra espressione, ogni volta che prendiamo la parola per proferire un enunciato, ogni volta che facciamo una rappresentazione. È la rappresentatività che ci precede, l’essere fin dal principio calati nel *mundus* umano della rappresentazione, del presentare qualcosa per mezzo di qualcos’altro, dello “stare per” dei simboli che ci scambiamo nella nostra comunicazione. Se è la rappresentatività, la medialità, a essere originaria, lo è nella misura in cui noi partecipiamo della sua originarietà. Perché “rappresentatività” e “medialità” non sono concetti astratti, ma termini che definiscono le strutture materiali della comunicazione: i simboli “stanno per” oggetti, concetti, azioni, idee, fantasie, etc., ma cosa sono, *materialmente*, questi simboli? Sono gli enunciati che proferiamo a voce, o le frasi che scriviamo, la *parole* in cui il sistema astratto della *langue* prende vita, sono i gesti che facciamo e interpretiamo, le musiche che suoniamo e ascoltiamo, le immagini che produciamo e ci scambiamo nel sistema interconnesso dei media. Non importa *per che cosa* stanno i simboli della cultura, possono anche pretendere di “stare per sé stessi”, o, semplicemente, per lo stato d’animo momentaneo o per l’intenzione di chi li ha prodotti, come i quadri astratti del modernismo e il loro ideale di una “pura pittura”³²⁸: quello che conta è che, fin dal principio, sono oggetti inseriti nella struttura materiale della comunicazione e delle sue pratiche. Sono “texts”, “sounds”, “pictures” – in una formula: sono *text/ture*.

7.4) “Spettacolo” e “protostoria”: la *text/ture* superficie di apparizione:

Il rapporto tra image e text va oggi ricercato in nuove forme, che vanno ben al di là rispetto a quelle tradizionali della letteratura e della storia dell’arte. In particolare, nelle infinite diramazioni e curvature della semiosfera nell’universo del web, in cui immagini e parole si intrecciano nei modi più disparati, generando cortocircuiti di ogni sorta. Assumendo, con Mitchell, il presupposto che “non esistono media puramente visuali”³²⁹, possiamo cogliere la

³²⁸ Per un approfondimento sull’ideale di una “pura pittura” nelle opere astratte del modernismo, cfr. C. Greenberg, “Toward a Newer Laocoon”, (in *Collected Essays and Criticism Vol I, Perceptions and Objects, 1939-44*, Chicago, University of Chicago Press, 1988, pp. 23-38) che ne costituisce il manifesto. Per una critica a tale approccio, cfr. i due saggi di W.J.T. Mitchell, “Ut Pictura *Theoría*: Abstract painting and language” e “Word, Image, Object: Wall Labels for Robert Morris”, contenuti in *Picture Theory*, op. cit., pp. 213-240 e 241-279. Nel secondo dei due saggi, Mitchell si confronta con l’opera di Robert Morris, uno degli esponenti di spicco del minimalismo americano, che opponeva all’ideale di purezza del modernismo la consapevolezza radicale che ogni opera è fin dal principio presa in un tessuto intermediale di comunicazione, di significato, di scambio e di presenza, dal quale non può pretendere in alcun modo di emanciparsi. Per meglio comprendere la posta in gioco critica del minimalismo, si rimanda anche a *Art and Objecthood*, di Micheal Fried (oggi raccolto nel volume *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, Chicago, University of Chicago Press, 1998), che proprio per il fatto di avanzare contro di esso la più impietosa delle stroncature dalla sponda dei sostenitori del modernismo, come spesso accade, risulta più illuminante di qualsiasi apologetica.

³²⁹ W.J.T. Mitchell, *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, Palermo, :duepunti, 2009, p. 88 e sgg.

natura mista dei fenomeni che si affacciano sulla superficie del web: “Web”, “net”, “Internet”, sono tutti termini che condividono la medesima area semantica, quella della rete, dell'intreccio, del tessuto, della texture. Di cosa? Di testi, immagini e suoni, naturalmente.

In questo senso il web è il meta-*medium* della cultura, l'immagine dialettica, il paradigma, l'*exemplum*, capace di mostrare – di “rendere visibile”, come direbbe Klee – la “grana”, la pasta di cui la cultura è fatta, il suo essere *text|ture*, un tessuto di testi, immagini e suoni. Ogni fenomeno del web, infatti, indipendentemente dal suo contenuto, dallo scopo a cui è rivolto, dalle modalità in cui è stato realizzato, dalla circolazione e dalla risonanza che è nella rete, partecipa di questa natura text|tuale. Si pensi, ad esempio, a quell'immenso archivio di materiale audiovisivo che è Youtube, infinitamente più vasto e dettagliato di qualsiasi cineteca o mediateca, in esso si può trovare qualsiasi forma esistente di immagine cinematografica, dai capolavori del cinema (non di rado fruibili per intero) ai video amatoriali girati col telefonino, anche di pochi secondi, anche totalmente privi di qualsiasi interesse, per un qualsiasi pubblico, meri frammenti di vita privata catturati da una telecamera e diffusi attraverso l'interfaccia gratuita di Youtube nel mare magnum dell'infosfera globale. Tentativi di presenza, di apparenza, di emersione sulla superficie della visibilità, e cioè del riconoscimento.

Non vi è dubbio che Youtube, assieme a tutti gli altri principali siti del social web, si possa considerare come l'ultima frontiera di quello che Debord chiamava *spettacolo*: “lo spettacolo non è un insieme di immagini, ma un rapporto sociale fra individui, mediato dalle immagini”³³⁰. Come non sottoscrivere una simile affermazione di fronte allo spettacolo di noi stessi e alla contemplazione voyeuristica degli altri che facciamo ogni giorno sulle varie piattaforme del web sociale? Le immagini che diffondiamo sui circuiti del web, e quelle che riceviamo, non ricordano forse le figurine dei calciatori che scambiavamo durante l'ora di ricreazione quando eravamo bambini, non sono forse un rapporto sociale mediato dalle immagini? Con la grande differenza, però, che i soggetti di quelle immagini, secondo una tendenza alla “democratizzazione” che caratterizza in maniera strutturale tutti i processi del capitalismo, non sono i calciatori di serie A, ma *noi stessi*. “Democratizzazione”, in questo senso, è sinonimo di “massificazione”, secondo un ciclo di vita economica, che seguono tutte le merci sul mercato capitalistico: nascono come oggetti d'élite, accendendo il desiderio di chi non se li può permettere e poi, progressivamente vengono resi accessibili a fette sempre più ampie della popolazione. Si tratta di un processo intrinseco alla forma di vita dell'economia capitalista, la sua natura propriamente “spettacolare”, in base a cui si cerca di inventare continuamente spazi di mercato laddove prima non ce n'erano, per poi allargarli a una base più ampia possibile di acquirenti. E questo non avviene solo creando merci nuove, come nel caso dell'automobile, ma provando a trasformare in merce ciò che prima non lo era, posto di aver accumulato un potere tecnologico e simbolico sufficiente per poter segnare un nuovo ordine di valore. È quanto avviene nell'attuale stadio dello spettacolo capitalistico (o che è lo stesso, del capitalismo spettacolare), in cui i nuovi apparati di telecomunicazione (dai browser di ricerca web ai social network ai grandi siti di e-commerce) sono riusciti a trasformare in merce ogni genere di informazione che gli utenti immettono spontaneamente nei circuiti del

³³⁰ G. Debord, *La Société du spectacle* (1967), Paris, Gallimard, coll. Quarto, 2006, p. 767 (tesi 4).

web, fin dentro alle loro opinioni più anodine, ai loro desideri più reconditi, ai loro costumi sessuali³³¹.

In particolare, questo processo di democratizzazione/massificazione di spazi di mercato riservati precedentemente alle élite, ha interessato la produzione, la riproduzione e la circolazione di immagini nella nostra semisfera culturale, portando le immagini, che sono tracce d'esperienza e frammenti d'essere, a divenire una delle merci più pregiate del capitalismo contemporaneo, molto più di qualsiasi bene materiale. Lo straordinario successo in questi anni dei dispositivi elettronici (laptop, smartphones e tablet) non fa che confermare questa tendenza: essi non sono semplici oggetti (anche se, non ci stancheremo mai di ripetere, non esistono semplici oggetti: ogni cosa è *medium*, supporto di determinazioni semantiche e quindi, in ultima istanza, segno), ma *media*, supporti, finestre che ci permettono di affacciarci sull'autentico mercato, il luogo dove avviene la maggior parte degli scambi simbolici, l'unico dove vale la pena essere/apparire: la Rete, o *text/ture*, in cui appariamo come immagini e narrazioni. Come l'automobile è passata dall'essere un prodotto d'élite a un oggetto di massa, anche la riproduzione della propria immagine, prima appannaggio di pochi ricchissimi che potevano commissionare un ritratto, poi, nella prima società dello spettacolo, e cioè ai tempi della riproduzione meccanica delle immagini, appannaggio delle star del cinema e della musica, e infine, oggi, ai tempi della riproduzione digitale e della circolazione sul sistema interconnesso dei media, accessibile a tutti, democratizzata, liberalizzata. Tutti superstar, tutti eroi: è questo il nuovo "discorso del capitalista", per dirla con Lacan, nell'era dello spettacolo 2.0; "be a hero", come recita lo slogan delle microcamere ad alta definizione Go Pro³³².

Il sistema capitalistico, per sua stessa costituzione, è un sistema "spettacolare", un regime discorsivo e scopico, che regola e predetermina l'ordine del dicibile e del visibile all'interno della nostra cultura, ripartendo ruoli, e assegnando valori, determinando ciò che ha diritto di cittadinanza o meno sulla superficie del mercato. Eppure, come tale, non è dissimile da qualsiasi altro orizzonte culturale, dal momento che nelle culture umane le rappresentazioni simboliche, i discorsi e le immagini, non hanno esclusivamente un ruolo descrittivo rispetto alla realtà culturale, ma performativo, essendo il luogo stesso in cui si determinano i valori che strutturano le forme di vita della cultura. Qualsiasi forma di vita, infatti, si può definire come un sistema di interpretazioni dal carattere performativo (in cui, cioè l'uso determina la regola e viceversa), fatto di immagini e discorsi, rispetto ai quali i comportamenti degli individui assumono, o meno, un senso. Di fronte a questa considerazione, appare evidente come l'uso che Debord fa del termine "immagine", da buon hegeliano, non sia dissimile dal suo significato platonico, anti-sofistico, ontologico:

³³¹ Di fronte a questo fenomeno è tornato di attualità, in anni recenti, il *Discorso sulla servitù volontaria* dell'amico di Montaigne Etienne De la Boétie, pubblicato nel 1576 ma entrato forse solo oggi nell'ora della sua leggibilità, con diverse riedizioni italiane nel giro di pochi anni, tra cui segnalo quella ottima di Feltrinelli, di pochi mesi fa (Milano, 2014), a cura di Enrico Donaggio.

³³² Con lo sviluppo dell'economia capitalistica, però, non solo beni materiali (auto) e simbolici (la possibilità di veder riprodotta la propria immagine), sono divenuti accessibili alle masse: quando si scopercchia il vaso dei venti non è solo Zefiro a uscire, ma anche Tempesta. Assieme ai beni prima ritenuti di lusso, il capitalismo ha sdoganato anche le turbe e i disagi psichici ad essi associati: oggi la depressione, la nevrosi, la ciclotimia non sono più disturbi riservati alle élite viennesi di inizio '900, o alle star di Hollywood (il ruolo fondamentale di Hollywood nell'affermazione della psicanalisi è ancora lungi dall'essere pienamente riconosciuto), ma sono divenute malattie "democratizzate", alla portata di tutti, se bene non tutti possano permettersi di curarle.

l'immagine è ciò che ci preclude l'accesso alla verità, è l'illusione che risucchia le nostre vite in una casa degli specchi in cui non si riesce più a distinguere la realtà dal simulacro, in cui il vero non è che "un momento del falso"³³³. Questo concetto ristretto e denigrativo di immagine, sebbene sia estremamente utile per condurre delle dispute ideologiche, per avanzare rivendicazioni politiche, o per assumere delle posizioni etiche, non risulta altrettanto valido per una scienza "laica" della cultura. Se lo spettacolo, infatti, è una "relazione sociale mediata da immagini", esso non è, come vorrebbe Debord, una degenerazione della modernità occidentale, la cui cultura sarebbe precipitata da una presunta arcadia puramente letteraria alle forme trite dell'informazione di massa, affidate sempre più all'immediatezza dell'immagine, alla sua potenza, alla sua efficacia persuasiva e alla sua volgarità (l'immagine, si sa, è illetterata per definizione): l'immagine non è una forma di rappresentazione affermatasi nella modernità con le tecniche di riproduzione meccanica, ma una modalità essenziale con cui *homo* abita su questa terra, una "necessità biologica", per dirla con Warburg.

Debord ha ragione quando dice che gli uomini mediano attraverso le immagini il loro rapporto con l'ambiente circostante e con i loro simili, ma questo non è un portato dei *mass media* della modernità, – semmai, è vero proprio il contrario: sono i *mass media* ad essere un'articolazione di questa caratteristica antropologica fondamentale, e non fanno che "renderla visibile", nel senso di Klee, in maniera chiara e inequivocabile, facendola entrare nell'ora della sua "leggibilità". E ha ragione ha sottolineare come gli uomini vivono per il riconoscimento, e che per questo diffondono e si rispecchiano in immagini e narrazioni con cui presentarsi al mondo, *miti*, con cui farsi riconoscere e in cui riconoscersi, e che per questo sono governati da quella che, parafrasando Furio Jesi, possiamo chiamare la "macchina mitologica" dello spettacolo. Gli uomini sono nello spettacolo, è vero, ma non – ed è qui che dobbiamo discostarci da Debord – a partire dalla tarda modernità, da quando esiste la stampa, la televisione e lo star system: *già da sempre*, gli uomini sono catturati tra le infinite quinte dello "spettacolo", nell'ambiguità dei simboli, nella circolazione delle immagini, nella rete degli sguardi, come la gioventù leopardiana "che mira ed è mirata"³³⁴.

Non possiamo sapere come Debord avrebbe definito il circuito di auto-esposizione e voyeurismo che governa la circolazione di immagini nel web 2.0, il web dei profili-utente e del *prosuming*, in cui consumiamo ciò che ci viene mostrato, mostriamo ciò che consumiamo, e siamo ciò che mostriamo/consumiamo, al contempo merci e venditori della nostra immagine, come la puttana di Benjamin, "che è insieme venditrice e merce"³³⁵. Forse a Debord sarebbe piaciuta questa formulazione: siamo diventati tutti puttane. Dopo lo spettacolo "diffuso" e "concentrato" della Guerra Fredda, e dopo quello "integrato" dell'ottimismo a credito degli anni '90, tramutatosi in 'terrore' con l'11 settembre e in 'depressione' col crollo finanziario del 2007, è la volta dello spettacolo "sputtanato" degli anni Duemila, in cui la guerra stessa la si fa con le immagini, più che con le armi, e degli uomini non resta che la traccia sbiadita dei loro profili online, delle loro fotografie, dei loro video, dei loro miserabili tentativi di conquistarsi uno spicchio di sole per diventare visibili sulla superficie dello spettacolo, per potervi baluginare anche per un istante soltanto, prima di

³³³ Debord, *La société du spectacle*, op. cit., p. 768 (tesi 9).

³³⁴ G. Leopardi, "Il passero solitario", in *Canti*, Milano, Mondadori, 2004, p. 132.

³³⁵ W. Benjamin, *I 'Passages' di Parigi*, Torino, Einaudi, 2002, p. 15.

essere riassorbiti nel nulla dell'anonimato. Non si esiste se non si appare: ne sanno qualcosa i giovanissimi, che ormai hanno bisogno dello psicologo a otto anni, perché faticano immensamente a costruirsi la propria identità indipendentemente dal gioco effimero dell'apparenza sulle piattaforme del web sociale. Una nuova fase dello spettacolo, insomma, definitivamente "democratizzata", in cui esposizione di sé e voyeurismo, "mirare" ed "essere mirati", "fare" spettacolo e "consumare" spettacolo, "consumare" e "consumarsi", sono entrati in una soglia di indistinzione, ed è diventato impossibile discernere persino tra i significati delle parole, che trapassano gli uni negli altri: come i concetti di produttore e consumatore stanno collassando l'uno sull'altro nella forma omogenea del "prosumer", – allo stesso modo, auto-esposizione e voyeurismo, mostrarsi nudi in pubblico e sbirciare dal buco della serratura sono diventate due operazioni indistinguibili, al punto che quello che vediamo attraverso la serratura non siamo altro che noi stessi, in un paradossale, autistico, "auto-voyeurismo".

Già nel 1935 Benjamin aveva colto con precisione questo processo, che trova la sua espressione emblematica nella figura della *puttana*, autentica icona, "immagine dialettica", dello spettacolo inteso debordianamente come "relazione sociale mediata da immagini":

Ma proprio la modernità cita continuamente la protostoria [Urgeschichte]. Ciò accade, qui, attraverso l'ambiguità che è propria dei rapporti e dei prodotti sociali dell'epoca. Ambiguità è l'apparizione figurata della dialettica, la legge della dialettica nell'immobilità. Questo arresto, o immobilità, è utopia, e l'immagine dialettica un'immagine di sogno. Un'immagine del genere è la merce stessa: come feticcio. Un'immagine del genere sono i *passages*, che sono casa come sono strade. Un'immagine del genere è la puttana, che è insieme venditrice e merce.³³⁶

La cifra dello spettacolo contemporaneo, dunque, è l'ambiguità, la dissoluzione delle differenze, la loro assimilazione su un piano che non è quello della sintesi dialettica, ma della confusione, del caos, come la "notte in cui tutte le vacche sono nere" per rischiarare la quale Hegel costruì la sua dialettica. L'indistinguibilità di essere e apparire, di immagine e realtà, di consumare ed esser consumato, di consumare e produrre, di vendere ed esser merce³³⁷, hanno come esito quella che Agamben, parafrasando Benjamin e dialogando con Lévi-Strauss, chiama "distruzione dell'esperienza"³³⁸. La soglia di indistinzione in cui vengono catturati questi concetti altrimenti disgiunti, se non opposti, rivela la struttura, la condizione di apparizione dei fenomeni culturali contemporanei, la cui caratteristica ricorrente sembra essere proprio quella dell'ambiguità, dell'indefinitezza, dell'indiscernibilità.

Una caratteristica che si può ritrovare ovunque nello spettacolo contemporaneo, in cui la soglia tra attore e spettatore, tra realtà e fiction, è sempre più sfumata, e tendono a collassare gli uni sugli altri: si pensi ad esempio al format televisivo del *reality show*, in cui è proprio la "realtà", il "dietro le quinte", la "quotidianità" a diventare spettacolo, e i cui protagonisti possono essere indifferentemente tanto degli illustri sconosciuti a caccia di visibilità (come nel caso del Grande Fratello, capostipite di tutti i *reality*), quanto degli stagionati "volti noti", che cercano di riciclarsi nelle nuove forme dello spettacolo, dandogli in

³³⁶ *Ibidem*.

³³⁷ Fino a quelle – come vedremo a proposito del terrorismo globale – di amico e nemico, e di guerra e pace (cfr. *infra*, Antispazio # 5)

³³⁸ G. Agamben, *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Torino, Einaudi, 1979.

pasto quel che vuole. E quello che vuole l'odierno "spettacolo sputtanato" – o, che è lo stesso, "spettacolo dello sputtanamento" – è mostrarli nel loro lato umano, ordinario, banale, meschino, con tutte le loro imperfezioni sia fisiche che morali; imperfezioni, che nel tempo dello "spettacolo 1.0" in cui divennero famosi, venivano accuratamente celate, proprio perché lo scopo era fare di loro delle stelle, dei miti, dei modelli da invidiare, venerare e imitare, sulla falsariga delle divinità greche. Se un tempo la "quarta parete" tra pubblico e spettacolo era un abisso incolmabile, e i protagonisti dello spettacolo erano delle semidivinità capricciose e inarrivabili, oggi è diventata una zona di transito, una soglia di indistinzione, in cui degli insignificanti uomini della strada, pescati a caso dall'oceano della quotidianità, vengono "esposti" sulla superficie dello spettacolo, e così "resi evento", trasformati in stelle, per il tempo che durano; contemporaneamente, dall'altra parte, si riesumano cariatidi del "vecchio" spettacolo per esporle nella loro ordinarità, bassezza, nel loro essere nient'altro che uomini della strada, come tutti noi.

In questo senso il concetto di "*reality*" può essere assunto come "paradigma" in senso kuhniano, e cioè come "indecidibile" di esempio e teoria, come monade, capace di rivelare la struttura culturale di cui è portatore, e ci può aiutare a comprendere il "regime scopico" in cui si svolge della comunicazione contemporanea. Lo ritroviamo nella politica, naturalmente, in cui è imperante il principio secondo cui tutto deve essere portato a visibilità, e si proiettano in streaming le negoziazioni tra partiti politici, le indiscrezioni, i dietro le quinte, le voci di corridoio, al punto che a "fare notizia", ormai, sulle piattaforme del giornalismo contemporaneo, non è più la "politica in sé" (con le sue leggi, le sue decisioni, i suoi provvedimenti ufficiali, i suoi negoziati, i suoi trattati) ma il processo stesso della negoziazione, la fuga di notizie, l'intercettazione; in un continuo slittamento di piani dalla comunicazione confidenziale alla dichiarazione ufficiale. Nel "regime scopico" del *reality*, allora, anche il corpo del politico, del leader di partito, del capo di stato, è sempre meno divino, paludato, incravattato, ufficializzato, ma si mostra, a sua volta, secondo il nuovo canone dello sguardo "democratizzato", mentre si mescola con la gente di tutti i giorni, per strada, al mare, a ristorante, in discoteca.³³⁹

Ancora più in generale, il modello-*reality* dell'indistinzione tra realtà e fiction, tra fatti e narrazioni, è evidente, in politica, nel rapporto tra legislatura e campagna elettorale. Nelle democrazie odierne, infatti questi due piani tendono sempre più a entrare in una soglia di indistinzione, trasformando la vita politica dei paesi democratici in una sorta di "stato di campagna elettorale permanente", in cui gli stessi provvedimenti di governo, non più dettati da un'ideologia codificata, come nel '900, sembrano essere diventati sempre più degli spot elettorali per accattivarsi il pubblico ed essere riconfermati alle prossime elezioni, risultando

³³⁹ Un processo, questo, che è particolarmente evidente in quello straordinario laboratorio politico che è l'Italia, sempre all'avanguardia nella produzione delle nuove forme della rappresentanza: dal *fascismo* degli anni venti, che ha dato il via a un secolo di totalitarismi, al *populismo* degli anni '90 e 2000, prima nella sua forma "sovra", "1.0", con Berlusconi – il leader come specchio semi-divino degli umori del popolo –, e poi nelle sue forme apparentemente "dal basso", "2.0", con il movimento online capitanato da Grillo da una parte, e con il giovane rampante Renzi, dall'altra, l' "amico di tutti", a cui ciascuno di noi ha stretto la mano. Sia Grillo che Renzi, infatti, sono portatori della stessa grammatica del *reality*, che abbatte la quarta parete tra spettatore e attore, tra rappresentante e rappresentato, tra elettore e politico, puntando tutta la loro comunicazione sul coinvolgimento "dal basso" delle masse di elettori, sulla "mobilitazione", sulla "partecipazione", giusto per menzionare alcune delle parole-chiave del lessico che condividono.

per lo più scollegati dalle necessità strutturali dei paesi, a cominciare da quella della piena occupazione, che, almeno sulla carta (costituzionale) dovrebbe essere il fondamento della democrazia³⁴⁰. Il meccanismo è sempre lo stesso, ed è esemplificativo di quella che Agamben, con Schmitt, chiama la produzione di uno “stato di eccezione permanente”³⁴¹, nel quale la macchina governamentale dei poteri contemporanei (siano essi politici, economici, simbolici) trova una fonte inesauribile di legittimazione, una volta tramontato il sistema dei confini economici, culturali, e ideologici degli stati-nazione, coagulatisi successivamente nei due poli della Guerra Fredda e poi esplosi con la caduta del muro e la nascita della società globale.

* * *

Ecco delineato un quadro distopico dello “spettacolo” del nostro tempo, una *lamentatio* sul fatto che viviamo in un’epoca di decadenza, che abbiamo dimenticato i valori da cui proveniamo, il sacrificio dei nostri padri, la che il mondo sta andando a rotoli, che la cultura sta sprofondando, che stiamo tornando più barbari dei barbari.

Eppure, se vogliamo mantenere la lucidità dello sguardo critico, le ombre dello spettacolo contemporaneo ci risulteranno indifferenti non meno delle sue luci. Ad essere in gioco, infatti, è qui la comprensione dello spettacolo *in sé*, non come forma degenerata del vivere umano nel mondo, ma come sua modalità organica, come “necessità biologica”, che attraversa la storia come una lama calda nel burro, dal pleistocene ai mondi virtuali della surmodernità digitale. Più che la seconda parte della citazione di Benjamin, allora, a interessarci sarà la prima frase, spesso espunta dalla girandola delle citazioni, o non commentata, forse perché non compresa, o considerata incoerente, se non fuorviante: “la modernità cita continuamente la protostoria [*Urgeschichte*]”. Sono queste le parole con cui Benjamin introduce la propria critica della modernità. Una critica corrosiva, come è noto, al punto di indicare nella figura della puttana l’immagine dialettica, l’emblema, delle relazioni tra gli uomini nell’epoca del capitalismo avanzato, dell’industrializzazione e della riproducibilità tecnica dell’immagine; arrivando, infine, a darci a tutti di “puttane”, per il fatto stesso che, volenti o nolenti, facciamo parte di una cultura fondata sull’ambiguità, sulla “lossia”, che ha eliso la soglia tra l’essere e l’apparire, tra la realtà e l’immagine, tra fatti e rappresentazioni, tra norma ed eccezione.

Come non sottoscrivere queste parole? E allo stesso modo, come non sottoscrivere l’analisi debordiana dello Spettacolo? Il punto, però, non è riprodurre la parola dei maestri, dilavandone la forza a ogni ripetizione, ma capire da dove viene la critica, su cosa si fonda, da quale visione muove, di quale *theoría* è portatrice; solo così possiamo appropriarcene, farla

³⁴⁰ Vale la pena, a questo proposito, ricordare l’articolo 1 della costituzione italiana “L’Italia è una Repubblica democratica, fondata sul lavoro”. La logica è tristemente stringente: se il lavoro è il *fondamento* della nostra Repubblica, su cui si regge l’intero patto sociale della democrazia italiana, allora la disoccupazione, il lavoro nero, lo sfruttamento, la distruzione dei diritti dei lavoratori non possono che condurre allo *sfondamento* – culturale, sociale e politico, oltre che economico – del nostro Paese.

³⁴¹ G. Agamben, *Stato di eccezione*, Torino, Bollati e Boringhieri, 2003.

nostra, e utilizzarla, senza bisogno necessariamente di citarla³⁴². Ebbene, Benjamin ci mostra l'origine del suo pensiero: "La modernità cita continuamente la protostoria". È questo il postulato, e dunque l'autentica *theoria* di Benjamin. Tutto il resto – la critica dei costumi, la distruzione dell'esperienza, l'alienazione, il feticismo della merce, l'ambiguità, la soglia di indistinzione tra realtà e immagine, tra essere e apparire – non sono altro che *theōrēmāta*, scoli, corollari. Per Benjamin non solo non si può capire la storia (*Geschichte*) della modernità senza capire la protostoria (*Urgeschichte*), ma – ed è questo il punto fondamentale – è vero anche l'inverso, ossia che il presente di Benjamin, il nostro presente, ogni presente, è una finestra aperta sulla storia universale, sull'umano in quanto tale, nell'infinita varietà delle sue manifestazioni.

È questa la concezione messianica, cairologica, del tempo, secondo la quale ogni istante è la porta da cui il messia potrebbe fare il suo ingresso nel mondo, e ogni dettaglio, per dirla con Warburg, è il luogo dove il buon Dio potrebbe manifestarsi. L'*Urgeschichte*, allora, non è il "prima" della storia, la *pre*-historia in cui gli uomini erano dei rudi bestioni ancora inavvertiti delle arti e delle tecniche, e soprattutto, ancora incapaci di registrare il flusso della memoria nei documenti duraturi della scrittura. L'*Urgeschichte*, al contrario, è ciò che ci sta davanti come il più prossimo, che si manifesta nelle forme più aggiornate della tecnica, nel più recente *blockbuster* di Hollywood, nell'ultima moda culturale, – L'*Urgeschichte* è l'indistruttibilità dell'*Urmensch*, la cui presenza precede già da sempre ogni manifestazione della cultura. Perché l'*Urmensch*, l' "uomo primitivo" su cui meditava Warburg di ritorno dalle riserve indiane del Nuovo Messico, non è il mitico *uomo allo stato di natura* vagheggiato da poeti e filosofi, sopravvissuto per miracolo, in alcune località remote, alla salita marea della modernità; egli è, al contrario, l'uomo culturale, che elabora simboli e tecniche per mediare tra sé e le forze del cosmo. È l'uomo che dipinge e che iscrive (anche se non scrive), che *segna*, che si fa rappresentazioni, e che fa rappresentazioni, con i gesti stessi del suo corpo, con la danza; per questo Warburg definì le danze mascherate degli Hopi *causalità danzata*: "alla ineffabilità dei fenomeni naturali l'indiano oppone la sua volontà di comprensione, trasformandosi egli stesso nella causa di quei fenomeni. Istintivamente egli sostituisce [...] l'effetto inesplicito con la causa. La danza mascherata è causalità danzata"³⁴³.

Da questo punto di vista, le danze dei "primitivi" non ci appariranno più come un fenomeno esotico e lontano, ma come una rappresentazione dei fenomeni, una loro elaborazione nei simboli della cultura tale da renderli comprensibili e comunicabili, non dissimile, nella sostanza, alla scienza dell'uomo moderno. Allo stesso modo, la loro venerazione di idoli e feticci, il loro timore superstizioso di fronte all'ignoto, il loro pregiudizio di fronte allo sconosciuto, replicano con precisione l'attitudine dell'uomo moderno di fronte alle immagini, alle narrazioni, ai miti della sua cultura. *Ur-mensch* e *Urgeschichte* non si riferiscono a una presunta origine dell'uomo, situata da qualche parte sulla freccia del tempo, ma fanno segno verso le sue determinazioni originarie, che non fanno che riprodursi di epoca in epoca, di cultura in cultura, di luogo in luogo e come tali sono sempre presenti, qui e ora, di fronte a noi, in ciò che noi stessi siamo. Ad essere originario, dunque,

³⁴² Era proprio questo l'ideale critico di Benjamin, la "citazione senza virgolette", basata sul modello dell'intertestualità talmudica. A questo proposito cfr. l'ultimo capitolo di G. Agamben, *Il tempo che resta*, Torino, Bollati e Boringhieri, 2000.

³⁴³ A. Warburg, *Il rituale del serpente*, Milano, Adelphi, 1998, p. 61.

non è l'arcadia perduta in cui l'uomo era una rotella inconsapevole dell'ordine della natura, del pleroma, che ruotava in perfetta armonia col tutto, ma il fatto che, già da sempre, l'uomo è una creatura "naturalmente culturale e culturalmente naturale", per parafrasare Gehlen³⁴⁴, che deve proprio all'elaborazione dei simboli della cultura la sua capacità di orientarsi nell'ambiente naturale e di sopravvivere. Una creatura, *la* creatura, per cui la cultura è una necessità biologica.

* * *

Gli uomini producono immagini e raccontano storie, danno nomi alle cose e se le raffigurano, e guardano, osservano, vedono, il volo degli uccelli, le stelle nel cielo, il passaggio delle stagioni, e gli altri uomini, e riconoscono se stessi e gli altri, si trovano, si perdono e si ritrovano in questa rete di sguardi che è lo spettacolo della natura e la natura dello spettacolo, *la natura della cultura*. È sulla base di questa determinazione antropologica originaria, che moderni e protostorici, "civilizzati" e "selvaggi", "neolitico" e "paleolitico" possono specchiarsi l'uno nell'altro, comprendersi, riconoscersi, accettarsi.

'Ma le immagini non sono le cose', tuona il maestro venerando e terribile dalla notte dell'occidente, 'e nulla si può dire di ciò che non è'. 'Le immagini sono fantasmi, ombre, parvenze, inganni, simulano presenze di cui non mostrano che l'assenza: le immagini sono la dimora del falso'. Vero. E infatti non si può negare un'immagine: Mitchell è solito scherzare sul fatto che ogni volta che vede un cartello di divieto di fumo, con l'immagine della sigaretta sbarrata di rosso, l'effetto che gli fa è fargli venire voglia di fumare. Le immagini hanno una loro autonomia che non risponde alle leggi della logica, del vero e del falso. Piuttosto, sono come degli esseri viventi, che si muovono, migrano, di *medium* in *medium*, di supporto in supporto, di cultura in cultura, di epoca in epoca. 'Il nostro mondo è invaso dalle immagini!, dobbiamo difenderci, arginarle, salvare la verità dall'avanzata dei simulacri, gridano gli intellettuali, facendo eco all'antico maestro, bisogna salvare gli uomini da loro stessi!' Eccoci tornati al punto di partenza, ancora una volta: Parmenide (per lo meno il Parmenide di Platone) e Debord si pongono lo stesso problema, e reagiscono in maniera analoga, fondando l'ontologia: il mondo degli uomini è invaso dalle immagini e bisogna fare qualcosa per porvi un limite. Perché gli uomini, con buona pace dei deterministi tecnologici e degli "apocalittici-integrati", non hanno avuto bisogno di aspettare la televisione per farsi immagini, e per raccontarsi storie, ma lo fanno dacché hanno cominciato a camminare su due gambe, e forse anche prima. Per questo quando Debord dice che "il vero è un momento del falso", non si rende conto che la sua è un'affermazione antropologica, e cioè meta-storica, non una critica contingente alla "decadenza" del suo tempo.

Del resto, ne erano già pienamente consapevoli Platone e Aristotele, e lo sapeva Socrate, e prima di loro lo sapeva Parmenide: "il vero è un momento del falso", in principio ci sono le immagini, lo spettacolo, il farsi rappresentazioni, il raccontare storie (*mythoi*) il far mostra di sé e il guardare gli altri. Prima di tutto, prima della filosofia, prima ancora del pensiero.

³⁴⁴ Cfr. A.Gehlen, *Prospettive antropologiche. L'uomo alla scoperta di sé*, Bologna, Il Mulino, 2007.

7.5) “L’altra faccia della spirale” dell’anacronismo: “prefigurazioni” in un saggio di A. Warburg

L’*ologramma* di Mitchell mostra come ogni *medium*, passato presente e futuro, indipendentemente dal suo grado di sofisticazione tecnologica, dovrà essere necessariamente un’articolazione dei tre elementi fondamentali su cui hanno riflettuto pensatori di ogni tempo, da Aristotele a Kittler, dalla tragedia greca all’universo del Web. Non vi è reale “progresso”, ma solo evoluzione. Una simile affermazione non sarebbe possibile se non nell’orizzonte “monodimensionale” del tempo cairologico, alla luce del quale quello che chiamiamo “progresso” non è che il vento apparente generato dal processo di evoluzione delle forme della cultura, che sviluppa costantemente nuove modalità per articolare la tessa relazione triangolare tra uomini, media e rappresentazioni.

Come abbiamo visto nel capitolo 5.3, infatti, alla tabella di Mitchell, con le dovute attenzioni, si può aggiungere anche la triade su cui lavora Belting nella sua antropologia delle immagini (“immagine/medium/corpo”). Per quanto questi termini siano passibili di molteplici interpretazioni differenti, infatti, il loro numero e le relazioni complesse che intrattengono gli uni con gli altri inducono irresistibilmente ad accostarli alle altre triadi della tabella di Mitchell. Non solo. Ogni triade che si aggiunge alla tabella permette di interpretare tutte le altre secondo una curvatura differente: se, infatti, Aristotele ci fa riflettere sulla rappresentazione artistica in generale, l’episteme rinascimentale sulla struttura fondamentalmente analogica della scienza (di ogni possibile scienza), Saussure sulla linguistica, Pierce sulla semiotica, Kittler sui dispositivi medialità che l’uomo, nella modernità, ha sviluppato per registrare e riprodurre la realtà, Lacan sulla psicologia, Belting richiama la nostra attenzione sull’antropologia. Aggiungendo il suo modello alla tabella di Mitchell, dunque, possiamo leggere anche tutte le altre triadi come l’articolazione di una struttura antropologica fondamentale, che non varia al variare delle epoche e delle tecniche, ma evolve, presentandosi in forme sempre nuove. Allo stesso modo, inserendo il lavoro di Belting nella tradizione di cui fanno parte gli altri autori della tabella, si rende esplicito come sua antropologia non si limiti alla teoria delle immagini, ma abbia anche implicazioni di portata estetica, epistemologica, linguistica, semiotica, mediologica, psicologica.

Nel loro complesso, insomma, i modelli tripartiti che l’Occidente ha formulato da Aristotele in poi permettono di osservare la superficie monodimensionale della *text/ture* della cultura da ogni possibile angolazione. Al di là dell’accento specifico di ogni modello, però, quello che resta come invariante antropologica (e mediologica) fondamentale è la tripartizione stessa, il fatto, cioè, che *homo* si rapporta al proprio ambiente attraverso rappresentazioni mediate da supporti fisici.

Questa invariante giustifica, tra le altre cose, l’anacronismo come principio metodologico per le scienze della cultura. Se, infatti, si riconosce che nella storia della cultura non esiste alcun progresso reale, ma solo evoluzione della stessa struttura tripartita, si dovrà anche riconoscere che ogni autore e ogni teoria sono contemporanei sulla superficie della cultura. Aristotele mi è contemporaneo come i professori della mia facoltà, i suoi scritti vengono pubblicati dalle stesse case editrici, si incorporano negli stessi *media* (libri cartacei, files) e le sue teorie possono parlarmi oggi come quelle dei miei contemporanei, se non più.

Per questo ha senso e loavrà sempre tornare alla sua parola, come a quella delle grandi voci della storia della nostra cultura: non solo perché, come dice Calvino, i classici sono tali perché “ancora non ci hanno detto tutto quello che avevano da dirci”, ma anche perché forse, come direbbe invece Benjamin, entrando in una costellazione con il nostro tempo, possono incontrare l’ora della loro leggibilità. L’anacronismo, però, non è valido solo rispetto al passato, ma agisce in entrambe le direzioni della freccia del tempo, proiettando nell’avvenire sogni, desideri e progetti dell’attimo presente. Ogni nuova tecnologia, ad esempio, non è l’apertura di un nuovo mondo, ma la realizzazione di un sogno che risale alla notte dei tempi. Lo ha mostrato Benjamin nei *Passages*, ma lo aveva già intuito Warburg in uno dei suoi saggi più geniali di cultura visuale e, come tale, meno conosciuto da chi lo ha letto con esclusivo interesse ai suoi contributi specifici alla disciplina della storia dell’arte: “Aeronave e Sommergibile nella immaginazione medioevale”³⁴⁵.

In questo breve scritto troviamo un’analisi iconologica delle prefigurazioni di queste due invenzioni della modernità in strati culturali e in media differenti a partire dai due “Arazzi di Alessandro Magno”, grandi opere d’arte tessile della seconda metà del Quattrocento, di manifattura fiamminga, ubicate nella Villa del Principe Doria, a Roma, la cui narrazione visuale è incentrata sulle gesta di Alessandro Magno. In particolare, Warburg si sofferma sull’arazzo in cui sono raffigurate la sua ascesa al cielo, in una gabbia trainata da quattro grifoni, e la sua discesa nelle profondità marine, in una botte di vetro. Secondo Warburg, l’interesse culturale di queste opere è tanto grande quanto trascurato dalle scienze della cultura. Anzitutto, come nota anche in altri saggi, gli arazzi sono forse il primo dispositivo di riproducibilità tecnica dell’immagine, essendo realizzati “in serie” sulla base di cartoni realizzati da artisti rinomati, caratteristica che faceva di essi il principale *medium* dello scambio artistico-culturale fra nord e sud d’Europa nel XV secolo³⁴⁶ (questa caratteristica li rende oggetti di particolare interesse per quanto riguarda quello che abbiamo definito come il “secondo problema dell’iconologia”: la circolazione delle immagini attraverso i *media*). In secondo luogo, il soggetto dell’opera di Palazzo Doria (le gesta di Alessandro) si iscrive in una tradizione non figurativa, ma letteraria, quella del “Romanzo di Alessandro”³⁴⁷, di origine ellenistica, che ebbe grande fortuna nella letteratura del Medioevo. In questo senso, essendo un ciclo figurativo basato su una tradizione letteraria, si offre come un caso paradigmatico per l’analisi icono-logica, dell’intreccio tra testi e immagini nei documenti della cultura (‘primo problema dell’iconologia’). In terzo luogo, come emerge da quanto appena detto, non si tratta semplicemente della raffigurazione di un’opera letteraria, ma della rimediazione di una tradizione enormemente stratificata, di un’epica che nasce in epoca alessandrina e arriva, passando di *medium*, in *medium*, attraverso inabissamenti e riemersioni, a tappezzare le pareti

³⁴⁵ A. Warburg, “Aeronave e Sommergibile nella immaginazione medioevale”, *RPA*, op. cit. pp. 273- 282.

³⁴⁶ Cfr. A. Warburg, “Arte fiamminga e primo Rinascimento fiorentino: studi”, “scambi di civiltà artistica fra Nord e Sud nel secolo XV” e “Contadini al lavoro negli arazzi di Borgogna”, in *RPA*, op. cit., alle pagine, rispettivamente 147-170, 171.178 e 201-210. L’interesse di Warburg per gli arazzi come principali mediatori dello scambio culturale tra la civiltà artistica del nord e del sud d’Europa rimase inalterato per tutta la sua carriera, al punto che dedica ad essi un’intera tavola del suo Atlante Mnemosyne: la tavola 34.

³⁴⁷ Per un approfondimento sul “Nachleben” del *Romanzo di Alessandro*, rinvio all’egregio lavoro che, da anni, stanno portando avanti, con grande cura filologica, Monica Centanni (che ringrazio per avermelo segnalato) e il suo gruppo di ricerca della rivista *Engramma*. Cfr. M. Centanni, “Il lungo volo di Alessandro”, in *Engramma*, http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=418.

delle più prestigiose residenze della nobiltà del Quattrocento. Il che è dovuto al fatto che – ed è questo il quarto e fondamentale motivo di interesse di tale opera – in essa trova rappresentazione il rinnovato ideale dell'uomo come “misura di tutte le cose”, signore dello spazio, dalle altezze celesti alle profondità marine, che le gesta di Alessandro incarnavano in maniera esemplare (è questo il “terzo elemento” dell'iconologia, il suo sfondo temporale non cronologico ma, come abbiamo detto, *cairologico*). Come è sappiamo, era proprio la ricostruzione di questo spirito del Rinascimento, attraverso contaminazioni e scambi nel tempo e nello spazio, il fuoco della ricerca di Warburg. Come scrive a conclusione del suo saggio, infatti: “l'arazzo di palazzo Doria, trascurato sin qui dall'indagine scientifica, si rivela quindi come un documento ricco di contenuto per lo sviluppo dell'ideologia storica nell'età della resuscitata antichità classica nell'occidente europeo. Il realismo sovraccarico dei costumi e le romantiche fantasie fiabesche, ossia lo stile esteriormente anticlassico dell'arazzo d'Alessandro, non doveva per l'appunto impedirci di capire che qui nel Nord la volontà di ricordare la grandezza degli antichi si manifesta con la stessa energia psicologica che in Italia; e che questa antichità borgognona, allo stesso modo di quella italiana, partecipa sostanzialmente e in modo peculiare alla creazione dell'uomo moderno, intento a dominare il mondo”³⁴⁸.

Questa breve ricognizione nell'opera di Warburg ci permette di vedere come l'“anacronismo”, basato sulla concezione cairologica del tempo, sia il principio stesso della scienza della cultura, in entrambe le direzioni della freccia del tempo, che s'incurvano fino a ricongiungersi, come dice Nietzsche, nella “porta dell'attimo”, in cui si palesa la struttura dell'eterno ritorno. Non solo, infatti, si può leggere il passato alla luce delle acquisizioni più recenti, ma vale anche il viceversa: i viaggi aerei e i vascelli sommergibili non appartengono solo alla tecnica del '900, come si è soliti credere, ma a un immaginario che risale alla notte dei tempi, ed era già vivo nei miti greci, piuttosto che nella narrativa (orale, testuale e iconica) del medioevo, epitomizzata dal Romanzo di Alessandro. La consapevolezza di questa struttura di fondo ci permette di leggere con altri occhi i “nuovi” fenomeni che emergono sulla superficie della nostra cultura: il videotelefono, ad esempio, prima di diventare un gadget che sta nelle tasche di ciascuno di noi, è circolato per decenni nelle pagine dei libri e negli schermi dei film di fantascienza; la tuta alare, meraviglia degli sport estremi contemporanei, non fa che raccogliere i sogni di Icaro e di Leonardo, a secoli, e millenni di distanza. Dal punto di vista della storia “monodimensionale” (come il nastro di Möbius) delle persistenze, degli inabissamenti e dei ritorni, infatti, non è soltanto possibile fare la genealogia dei fenomeni culturali, tracciare la loro *Herkunft*, la loro provenienza, ma si può anche leggere, sulla superficie del mondo attuale, la realizzazione delle prefigurazioni, dei sogni e dei desideri (ma anche dei timori, delle angosce e degli spettri) del mondo di ieri. Una storia, quella delle “prefigurazioni”, ancora tutta da scrivere e che trova nel breve saggio di Warburg la sua più folgorante intuizione germinale.

³⁴⁸ A. Warburg, “Aeronave e Sommergibile nella immaginazione medioevale”, *RPA*, op. cit. p. 281.

La tesi impossibile su Kant:
Il trascendentale materiale della cultura

All'università di Chicago ho conosciuto un giovane studioso italiano che stava lavorando a una tesi di dottorato su Kant. Per quanto fosse molto preparato in materia e avesse elaborato anche delle idee davvero brillanti per sciogliere alcuni nodi teorici del pensiero kantiano, la redazione della sua dissertazione languiva da mesi (forse da anni, ormai) in uno stato di paralisi. Qualcosa gli impediva di scrivere. Passava i pomeriggi a scartabellare tra grossi volumi, poi a fare ricerche su internet, dopodiché rispondeva alle email, si trovava a chattare sui social network e, infine, esausto, si addormentava, riverso sul tavolo della biblioteca. Al risveglio, erano ormai le sette di sera, andava a farsi un caffè doppio, per provare a tornare tra i vivi, e riapriva lo schermo del suo laptop dove il cursore lampeggiava da tutto il pomeriggio sulla pagina bianca. Improvvisamente, dopo aver guardato per qualche istante fuori dalla grande vetrata sul cortile ghiacciato del campus, quasi col fiato sospeso, espirava questa grande tensione intellettuale, le sue dita cominciarono a muoversi, e il silenzio della sala ormai semideserta si riempiva del ticchettio di una scrittura frenetica, come se volesse fare in fretta a catturare le idee, attese così a lungo, prima che gli scappassero di nuovo. Dopo un'ora al massimo, si interrompeva, se possibile più stanco di prima, e veniva talvolta da me per mostrarmi l'esito del suo breve entusiasmo creativo: si trattava sempre di una prima frase "a effetto" con cui cominciare la tesi, un prologo che scriveva e riscriveva ogni giorno in uno sforzo titanico, qualcosa a metà tra la tela di Penelope, la fatica di Atlante, il mito di Sisifo e il supplizio di Tantalo. Perché è sforzo anche addormentarsi sulla scrivania quando si vorrebbe/dovrebbe scrivere, non è un sonno di riposo, ma un crollo per esaurimento. Ricordo un paio di questi "ébauches de vertige" kantiana: "c'è un Kant per tutte le stagioni" (di questo era particolarmente orgoglioso) e "perché scrivere oggi un altro libro su Kant?", ed altri incipit simili, che si attestavano sempre sulla falsariga della metariflessione su Kant.

La domanda che lo affliggeva, infatti, non era propriamente di esegesi kantiana, ma piuttosto un'interrogazione, anzitutto autocritica, sul perché occuparsi ancora di Kant dopo tutto quello che era stato detto e scritto su di lui in oltre due secoli. Sul perché del suo dottorato, dunque, sul senso che aveva l'attività a cui si era trovato a dedicarsi a tempo pieno, fino a lasciare il proprio paese e attraversare l'Oceano. Un conflitto lacerante, tanto più che l'istituzione a cui si rivolgeva non sembrava molto interessata a farsi carico dei suoi dubbi esistenziali, e lui, da parte sua, non si sentiva abbastanza spregiudicato da sublimarli nel pensiero, facendone l'oggetto di una disamina teorica rigorosa. Quegli interrogativi, infatti, lui li viveva come ciò che lo separava dalla sua tesi su Kant, come un muro invalicabile, come un baratro che non sarebbe mai riuscito ad attraversare: la tesi era là, dall'altra parte, perfetta, con le note e la bibliografia, ma irraggiungibile. Ma quello che non vedeva, allora, è che di là non c'era nulla, nient'altro che una proiezione di un lavoro che era già stato fatto, un riflesso del passato, l'eco di voci che avevano già parlato, e non per bocca sua. La *sua* tesi, invece, ce l'aveva già in mano, ma non lo sapeva ancora: quello che credeva essere il suo irrilevante dramma esistenziale, infatti, era in realtà l'autentica pista della ricerca.

Se ne accorse per caso, un giorno, mentre mi spiegava le ragioni della sua angoscia, la fatica indicibile di non riuscire a esprimersi. Parlando, infatti, mi raccontò che lui aveva sul computer *tutto* ciò che Kant aveva scritto e che, mettendo insieme una mezza dozzina di siti specializzati, che aveva sulla barra dei segnalibri del suo browser, poteva accedere facilmente anche a *tutta* la letteratura secondaria su Kant, in *tutte* le lingue, lì dov'era, sul suo laptop, senza nemmeno doversi alzare dalla scrivania per rovistare tra gli scaffali della biblioteca. Avrebbe potuto tornarsene nel suo paese, o starsene seduto in treno, o su una panchina, per strada, in una città sconosciuta: Kant, e tutto quello che era stato detto su di lui, sarebbero sempre stati con lui, lo avrebbero sempre preceduto, come un'ombra, come un'eco, come un fantasma. Soltanto fino a dieci anni fa, questo sarebbe stato impensabile. Una gran comodità, si dirà, per le referenze bibliografiche, per le citazioni, per la ricerca per parole-chiave, per correggere l'accuratezza del proprio elaborato...ma... come si fa a pensare soltanto di aprire bocca in mezzo a quel coro di voci? Il *tutto* sull'argomento che si vuole trattare lì, presente, seppure virtualmente, impalpabile come un fantasma, e come un fantasma inquietante. "Spettri di Kant": così avrebbe potuto intitolarsi la sua tesi.

Quali problemi epistemologici pone questa onnipresenza spettrale del proprio oggetto di ricerca? Come si può definire il trascendentale kantiano alla luce delle nuove modalità in cui la cultura si produce e si trasmette? Cosa ci dice di Google e di Wikipedia, e di tutte le forme in cui concretamente, circolano le informazioni? Cosa ci dice dell' "impact factor" degli stessi testi di Kant su Google Scholar? Chi è trascendentale rispetto a chi?: le forme a priori della sensibilità e dell'intelletto rispetto alla rete e alle pratiche di produzione e scambio culturale o, viceversa, è la tessitura della cultura che, preliminarmente, ci veicola non solo ogni forma di conoscenza, ma anche, inevitabilmente, le modalità in cui ne fruiamo, il senso che ha per noi? Messa in questi termini, una domanda come quella del collega, cessa di essere il dilemma di un dottorando in crisi per toccare uno dei nervi più vivi della riflessione epistemologica contemporanea: "che senso ha scrivere un libro su Kant oggi che tutto ciò che è stato scritto da e su di lui è com-presente, simultaneamente, sullo stesso schermo su cui lo scriviamo?" Un domanda del genere, si rivolge direttamente a quella che Foucault chiamava l'*episteme* della nostra cultura, e cioè alle pratiche discorsive (e non solo discorsive, ma rappresentative ed espressive in generale) in cui la cultura si comunica, alte o basse che siano, letterarie o meno.

La prima volta che ho incontrato il nome di Nietzsche, ad esempio, è stata a scuola, ma non durante una lezione di filosofia o una conversazione con qualche compagno un po' più sveglio di me, ma a ricreazione, in cortile, su una maglietta di una ragazzina di un'altra sezione, come firma in corsivo accanto a una frase che non capivo, ma che mi sembrava molto bella (era questo il suo scopo, che traeva il suo principio ermeneutico dai bigliettini dei Baci Perugina): "bisogna avere un caos dentro di sé per partorire una stella danzante". Quella frase mi arrivava assieme ad altre, di ogni genere e tipo, da ogni parte, dal rock, dal cinema, dalla letteratura, frasi a effetto, da scrivere sul diario, o sullo zaino di scuola, in modo che tutti potessero leggerle e associarle a me, frasi identificanti, frasi *segnanti*; così mi è arrivato Nietzsche, come un aforisma scritto su una t-shirt, accanto al "non può piovere per sempre" di Brandon Lee, alle frasi postume di Kurt Cobain e a *Mellon Collie and the Infinite Sadness* degli Smashing Pumpkins, che girava a tutto volume in ogni festa dove mettesti piede. Nietzsche, *di fatto*, mi è arrivato a bordo di una t-shirt comprata al mercato di San Lorenzo (ci

feci caso, nei giorni successivi, visto che si trovava proprio dietro a scuola mia: le vendevano quasi tutte le bancarelle) e la sua voce stava assieme a quella della cultura pop di cui mi nutrivo.

Che rapporto c'è, allora, tra il trascendentale kantiano e le forme materiali della cultura sulla cui superficie Kant e Nietzsche galleggiano assieme a tutto il resto?³⁴⁹ Formulata in questi termini, la domanda dell'amico kantista cessa di essere una fisima personale e comincia ad acquisire spessore teorico: la *text/ture* della cultura – l'insieme delle tecniche, delle istituzioni e delle pratiche discorsive, rappresentative, ed espressive, che precedono *d'entrée de jeu* ogni possibile discorso, rappresentazione, espressione – è infatti essa stessa un a priori con cui qualsiasi uomo, in qualsiasi tempo non può non confrontarsi, accanto alle forme pure della sensibilità e alle categorie dell'intelletto. Se il trascendentale kantiano definisce il limite epistemologico della natura umana, l' "a priori storico" della cultura, come lo definì Canguilhem, ripreso dal suo allievo Foucault, non si aggiunge forse a questa determinazione antropologica fondamentale? Interrogare la cultura in cui Kant formula la sua dottrina del trascendentale e quella in cui, oggi, la riceviamo, non è venir meno al compito assegnato dal maestro di Königsberg al pensiero, ma un'estensione della sua stessa epistemologia, andando nella direzione indicata dal suo dito.

³⁴⁹ Oggi, oltretutto, non sono solo nomi sulle magliette, come quando andavo al liceo, ma voci di Wikipedia, o – il che fa sorridere – profili di studiosi su Google Scholar, con il loro impact factor, o pagine facebook, con il loro indice di gradimento, etc.: l'avrebbe detto Kant che sarebbe "piaciuto", un giorno, a 216511 persone su Facebook?

Sezione VIII

Cultura visuale e antropologia

Nella sua accezione più generale, la cultura visuale può essere intesa come lo studio delle immagini al di là del dominio della storia d'arte, che prende in esame qualsiasi tipo di immagine, da quelle della cultura pop a quelle della scienza. Per dirla con Mitchell:

impariamo a liberarci dell'idea che la cultura visuale si riduca ai materiali o ai metodi della storia dell'arte, dell'estetica e degli studi sui media. La cultura visuale inizia in un'area situata al di sotto dell'attenzione di queste discipline – il regno del non artistico, del non estetico, delle esperienze e delle immagini visuali non mediate, o immediate. Comprende un campo più vasto, che io chiamo *visualità vernacolare* o vedere quotidiano [*corsivo mio*]³⁵⁰

Quando Leroi-Gourhan scrive che “a partire dal momento in cui l'essere umano non può parlare per se stesso, perché è assente o perché è morto; o per la mancanza di documenti, vi sono ancora due testimonianze: quella dell'arte e quella della tecnica”³⁵¹ rende evidente l'implicazione più importante di questo tipo di ricerche, lasciata per lo più inesplicita, se non del tutto taciuta, o ignorata, dalla gran parte degli studi che ad essa si richiamano: il fatto che, come sosteneva Warburg, la cultura visuale costituisce il terreno privilegiato della scienza generale della cultura, e quindi dell'*antropologia generale*. In questo senso, la dicitura cultura “visuale”, se da una parte ci fornisce un'indicazione fondamentale circa la curvatura intrinsecamente antropologica della ricerca iconologica, dall'altra rischia di essere fuorviante.

L'espressione cultura “visuale”, infatti, lascia intendere che, all'interno di quel macroambito che all'ingrosso chiamiamo “cultura”, si possano distinguere varie culture diverse, disgiunte, mescolate o embricate tra loro, facenti capo ai cinque sensi: una cultura auditiva, una cultura tattile, una cultura del gusto, perfino una cultura olfattiva. Basta un breve esame interiore per convenire con questa precisazione, tanto evidente che rischia di risultare sterile da un punto di vista dell'analisi critica: che le forme della nostra sensibilità siano determinate culturalmente è poco più che un'ovvietà. Chiunque abbia fatto un viaggio in paesi per lui “esotici” si sarà confrontato in prima persona con questa semplice verità, misurando l'esotismo dei luoghi e delle culture proprio sul filo dei propri sensi, dei propri gusti culinari, del proprio “paesaggio” sonoro, visivo, delle propria percezione dell'ergonomia degli oggetti (c'è chi mangia con la forchetta, chi mangia con i bastoncini e chi con le mani, chi sta seduto a tavola e chi per terra, chi dorme sul materasso, chi sulla stuoia, chi sull'amaca, chi su un letto di foglie, etc.) o delle proprie abitudini olfattive (non a caso Pasolini ha intitolato *L'odore dell'India*³⁵² il resoconto del suo viaggio in India in compagnia della coppia Moravia-Morante, tanto lo ha sconvolto la percezione olfattiva di quei luoghi).

Quando si parla di cultura “visuale”, però, generalmente non è in rapporto alle altre dimensioni della sensorialità, bensì per distinguerla da quella che per noi, dopo millenni di

³⁵⁰ W.J.T. Mitchell, *Pictorial turn*, op. cit., p. 75.

³⁵¹ A. Leroi-Gourhan, *L'uomo e la materia*, Milano, Jaka Book, 1993.

³⁵² P.P. Pasolini, *L'odore dell'India-Passeggiatina ad Ajanta-Lettera da Benares*, Milano, Garzanti, 2009.

storia della scrittura e cinquecento anni di storia della stampa, è diventata sinonimo di cultura in generale: la cultura letteraria, depositata in documenti scritti, dalle tavolette degli ittiti e dei sumeri alla stampa, alla scrittura dei codici informatici. Una distinzione curiosa, a ben guardare, dal momento che, come nota Mitchell, proprio la *scrittura*, “in its physical, graphic form, is an inseparable suturing of the visual and the verbal, the “imagetext” incarnate”³⁵³. Paradossalmente, allora, “pettinando a contropelo” la storia della nostra civiltà, ci si rende conto di come sia proprio la scrittura – ciò che sposta il linguaggio da una dimensione meramente auditiva e immaginativa astratta alla concretezza della tangibilità e quindi della visibilità, incarnandolo in supporti materiali di vario genere, come le summenzionate tavolette, il papiro, il bambù, la carta etc. – il *medium* in cui ricercare le origini della nostra attuale cultura “visuale”. Di conseguenza, sarà proprio la “grammatologia” – non più intesa come scienza della grammatica del linguaggio, ma come scienza delle iscrizioni, delle segnature, e delle tracce materiali – a offrirci gli strumenti teorici più significativi per intraprendere quello che Mitchell considera il compito fondamentale del pensiero critico contemporaneo: fare un’ “iconologia critica del nostro presente”³⁵⁴.

8.1) Il “pericoloso supplemento” di Derrida e la nascita della cultura visuale

*La scrittura non è solamente un mezzo ausiliario al servizio della scienza – ed eventualmente il suo oggetto – ma anzitutto, [...] la condizione di possibilità degli oggetti ideali e dunque dell’oggettività scientifica. La scrittura, prima di esserne l’oggetto è la condizione dell’oggettività scientifica. La scrittura, prima di esserne l’oggetto, è la condizione dell’episteme*³⁵⁵

J. Derrida

Nel 1967, pubblicando *De la Grammatologie* Derrida, scatena un terremoto nel dibattito filosofico e letterario, proponendo un modo del tutto nuovo di leggere i testi, passato alla storia come decostruzionismo. Nella sua riflessione, l’allora giovane filosofo francese, rovescia i presupposti della teoria classica del testo – secondo cui esso è semplicemente il *medium* in cui si rappresentano i simboli del *logos* – per spostare il focus della critica sul concetto stesso di testo, secondo un procedimento, con cui ormai abbiamo preso confidenza, di inversione “gestaltica” dalla figura allo sfondo, dal simbolo al *medium* in cui tale simbolo si dà. La “*theoría* del testo” si sposta, per così dire, di 180°, dal versante soggettivo a quello oggettivo del genitivo, passando da essere una critica testuale, e cioè condotta dal *logos* ai “fatti” della realtà, a una critica del *medium* stesso della testualità come orizzonte in cui si dà la critica stessa. Fino a qui, sembrerebbe trattarsi della torsione logologica del pensiero, e cioè del volgersi critico del *logos* rispetto alla forma stessa in cui si esprime. E in una certa misura, è proprio di questo che si tratta. Ma nella grammatologia di Derrida c’è qualcosa che porta

³⁵³ W.J.T. Mitchell, *Picture Theory*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, p. 95.

³⁵⁴ Cfr. W.J.T. Mitchell, *Cloning Terror*, op. cit.

³⁵⁵ J.Derrida, *Della grammatologia*, Milano, Jaka Book, 2012 (1967), p. 49.

oltre il testo letterario, qualcosa che sta al di là, o piuttosto che *insiste*, già da sempre, nelle forme del *logos*; qualcosa di inseparabile dal *logos* eppure, contemporaneamente, di irriducibilmente *altro* rispetto al *logos* stesso. Nella “decostruzione” derridiana è il concetto stesso di testo – inteso come supporto per la espressione letteraria (e letterata) – a essere (s)fondato, vale a dire “fondato”, o piuttosto “immerso”, in qualcosa che gli è irriducibilmente “altro”: così come decostruire non significa distruggere, infatti, ma “affermazione di ciò che è rimosso”³⁵⁶, allo stesso modo (s)fondare non significa inabissare il dominio del *logos* e dell’ontologia nella notte del nichilismo, ma al contrario ricondurre il linguaggio alle sue origini non letterarie e letterate, affermare il rimosso del *logos*, l’illetterato che insiste in ogni letteratura, l’oltre della parola.

In cosa consiste, dunque, l’*oltre* della parola? Ecco il paradosso, soltanto apparente, della critica derridiana, la torsione decostruttiva che imprime al pensiero: l’oltre della parola è il *testo*. Il testo è ciò che viene prima di ogni parola, proprio come *questo* testo, nel quale prima del *logos*, delle idee e dei pensieri che vi sono espressi *insiste* la materialità ottusa del suo “esser-testo”, del suo essere un insieme di segni sulla superficie di una pagina o di un monitor. Ma cos’è, dunque, questo testo originario, che viene prima del (o piuttosto, che *insiste* già da sempre nel) testo letterario? Non è forse, semplicemente, il suo essere un insieme di segni? In un certo senso sì, ma a un livello più radicale rispetto a quello del riconoscimento della sua struttura semiotica, del suo essere, prima ancora che un testo letterario, un insieme di “simboli” (i segni per convenzione di Peirce) che acquisiscono “senso” all’interno del sistema delle connessioni semiotiche della *langue*. La spiegazione semiotica, infatti, per quanto approfondisca la nostra consapevolezza di ciò che abbiamo di fronte, resta ancora troppo “colta”, troppo “letterata”, troppo “erudita”: per quanto ci aiuti a comprendere perché il testo sia da considerarsi come il *medium* che veicola l’ordine del *logos* (rappresentato, come sappiamo, dall’ordine semiotico del “simbolo”), non ci dice ancora nulla del fondo illetterato che insiste in questo testo letterario. Il fondo a cui mira Derrida non deve essere inteso come un abisso metafisico, oscuro e irrappresentabile, ma proprio come il suo opposto, e cioè su ciò che è massimamente visibile, visibile a tal punto da non essere visibile, come la “lettera rubata” di Poe, sotto gli occhi di tutti, ma che proprio per questo si fatica a vedere. Come osserva Platone nella Repubblica, ci sono due tipi di cecità: quella di quando passiamo da un ambiente molto luminoso a uno oscuro – in essa il nostro sguardo, prima di comunicare a distinguere delle forme, vede tutto bianco, conservando la traccia retinea della luce – e quella opposta, quando passiamo dall’oscurità alla luce diretta del sole: in tal caso, inizialmente, vediamo tutto nero. È per questo che ciò che è massimamente visibile, più illuminato dalla luce, è anche ciò che generalmente è più difficile da vedere, come la lettera rubata di Poe.

Per riuscire a vedere questo fondo al contempo evidentissimo e invisibile, allora, la nuova *theoría* del testo di Derrida si situa al di qua del proprio “supposto sapere” letterario, sviluppando uno “sguardo vernacolare” come direbbe Mitchell, capace di scorgere ciò che al di sotto della superficie culturale dei simboli, la loro presenza ottusa, antecedente (non in senso cronologico ma cairologico, e cioè, sia “precedente” che “a venire”) a ogni

³⁵⁶ Da un’intervista rilasciata a Piergiorgio Odifreddi: <http://www.piergiorgiodifreddi.it/wp-content/uploads/2010/10/derrida.pdf>.

culturalizzazione. Di conseguenza, i segni che “vede” Derrida nei testi, sono segni illetterati, segni che non stanno solo nei testi, ma che si possono ritrovare ovunque nel mondo: graffi, incisioni, scorticature, *tracce*. Per Derrida, dunque, prima ancora che un sistema di segni significanti, un testo è anzitutto un’insieme di tracce. Ogni segno, infatti, prima del suo significato letterato di segno-significante (icona/indice/simbolo), è anzitutto e fundamentalmente una traccia, e cioè una tracciatura, un’incisione, una *segnatura*. Per questa ragione la *theoría* delle segnature – così come si delinea già nella decostruzione di Derrida – è solo in parte una teoria della semiotica, situandosi a monte e a valle della semiotica: a monte perché sviluppa uno sguardo illetterato, cercando di scorgere ciò che nel segno viene prima del segno, la sua presenza materiale, il suo semplice essere una traccia, che viene prima del suo essere una “traccia significativa” all’interno del sistema della cultura; ma anche a valle, nel senso che viene anche dopo la semiotica, sviluppando una *theoría* generale delle condizioni di possibilità della semiotica, del fatto che in generale, si diano dei segni.

È questa la rivoluzione copernicana della *Grammatologia*, la torsione del suo sguardo verso ciò che è massimamente visibile – il fatto, cioè che il testo letterario non è che un caso particolare di testo, delle infinite tracce che segnano la superficie del nostro mondo (“Il testo va inteso in un senso generalizzato, che arriva a comprendere l’intero mondo come un insieme di tracce”³⁵⁷). Grazie a questa inversione di prospettiva, Derrida ci ha insegnato a “vedere” che ciò che insiste sotto la cultura letterata e letteraria è, già da sempre una cultura “visuale”, e cioè la semplice visibilità del testo come insieme di tracce. La cultura “visuale” dunque, prima di ogni distinzione ontologica tra immagini e parole o semiologica tra segni, nasce con la “scrittura”, con quella traccia, quell’atto originario del segnare che precede ogni significazione, aprendone il dominio, rendendola possibile. Intesa in questo modo, come “segnatura” originaria, dunque, la “scrittura” precede perfino l’oralità, è la condizione di possibilità di qualsiasi comunicazione, la traccia primeva che insiste in qualsiasi traccia concreta, in qualsiasi segno tangibile, visibile, udibile in cui si trasmettono i simboli della cultura, – “traccia di traccia”, o “architracca”, come la definisce Derrida³⁵⁸. È chiaro, allora, che la scrittura – intesa come traccia originaria, o meglio come originarietà della traccia – e la cultura “visuale” di cui è portatrice non sono propriamente “nate” a un certo punto della storia della cultura umana, ma sono coestensive a essa, cooriginarie, (s)fondandosi entrambe in un’origine irrintracciabile, già da sempre cancellata, differita. Per questo, se da una parte si potrebbe retrodatare il cosiddetto *pictorial turn* negli studi culturali dal 1992, anno in cui Mitchell pubblicò l’omonimo articolo, al 1967, quando, nella *Grammatologia*, Derrida sconvolse il mondo della filosofia, capovolgendo il rapporto tra essere e *logos*, tra mondo e rappresentazioni, tra fatti e interpretazioni; dall’altra, la dimensione “pittorica”, “grafica”, “scritturale”, i segni materiali, tangibili e visibili nei quali le culture si esprimono (le immagini, gli oggetti, le tracce scritte) non può essere attribuita a una cultura in particolare o a un’epoca determinata, ma costituisce l’elemento originario di qualsiasi cultura, svuotando di interesse la questione della datazione³⁵⁹.

³⁵⁷ *Ibidem*.

³⁵⁸ Ivi, pp. 109-145.

³⁵⁹ Come abbiamo visto nel capitolo 3.2, il concetto di *pictorial turn* si può comprendere soltanto, “kuhnianamente”, all’interno di un paradigma di pensiero, che è andato costituendosi progressivamente nel corso degli ultimi decenni ad opera di molti autori diversi e nel quadro di un determinato sviluppo tecnologico.

In questo consiste, in estrema sintesi, la rivoluzione copernicana del pensiero derridiano della “différance”, che sposta l’attenzione sul fatto che, in quanto esseri culturali, già da sempre siamo catturati nella dimensione del far segno, dell’indicare, del presentificare ciò che è assente nelle forme della rappresentazione (il segno è, per definizione, la “presenza di un’assenza”) e quindi, inevitabilmente, del differire, della separazione, della lontananza, della distanza. Il linguaggio, e ogni forma di comunicazione, infatti, non può *dire* l’essere, rivelarlo nella pienezza della sua presenza, ma soltanto *dirne*, presentificarlo nelle forme fantasmatiche della signifi|ficazione, far segno verso di esso, evocarne l’assenza nei suoi simboli. Sono i simboli, i segni tangibili della comunicazione, l’unica presenza di cui disponiamo effettivamente, una presenza paradossale, intrisa d’assenza, una presentificazione fantasmatica di “ciò per cui” stanno. Per Derrida, dunque, a essere originario non è l’Essere che si comunica nella pura voce del *logos* (ecco la sua critica al logocentrismo e/o fonocentrismo), ma le forme materiali della comunicazione, i segni, le tracce, il gesto stesso del comunicare. Al limite, infatti, anche un gesto della mano è un atto di scrittura, una scrittura estremamente volatile, certamente, che si iscrive per un istante sulla superficie impalpabile dell’aria per poi dissolversi immediatamente, ma pur sempre una scrittura, un segno visibile, una traccia. Per questa sua caratteristica, il gesto della mano è forse l’immagine più calzante del concetto derridiano di architraccia, dal momento che è una traccia che si cancella nel momento stesso in cui viene tracciata nell’aria, una traccia di traccia, un *tracciato*, e cioè una “traccia al passato”.

Dal momento che “non c’è traccia che non possa essere cancellata”, dunque, è evidente che, se a essere originaria è, per l’uomo, proprio la traccia, è l’origine stessa ad essere, già da sempre, cancellata, perduta, differita; proprio come la *krisis*, la decisione originaria con cui Dike ha vincolato in un nodo borromeo essere, pensiero e *logos*, e con essa la possibilità di un’epi-steme, di quel fondamento onto-logico della conoscenza in cui la metafisica occidentale ha identificato il proprio *telos*. Ma Derrida dà anche un altro nome alla sua traccia “originaria”, la “traccia di traccia”, che quello di *supplemento*:

non c’è mai stato altro che scrittura; non ci sono mai stati altro che supplementi, significati sostitutivi che non hanno potuto sorgere che in una catena di rinvii differenziali, in quanto il “reale” non sopraggiunge, non si aggiunge se non prendendo senso a partire da una traccia e da un richiamo di supplemento.³⁶⁰

Un supplemento, quello di cui parla Derrida, che, in contrasto col senso comune che siamo portati ad attribuire a questo termine, non è un’attribuzione secondaria, successiva (“supplementare”, appunto), con cui rivestiamo i “fatti” del “mondo” nella loro nudità fenomenica. Come abbiamo avuto modo di osservare a più riprese, i “fatti” del “mondo” sono già da sempre anche delle interpretazioni, per il fatto stesso di essere considerati “fatti”; una facoltà, quella di trascendere la nudità di cosa per attribuirle un *sensò*, che è inscritta nella

Chiedersi chi lo abbia “scoperto”, e quando sia effettivamente nato, rischia di rivelarsi una domanda fuorviante, che si scontra con gli stesi paradossi rilevati da Kuhn che dipendono dal tentativo di determinare univocamente la “scoperta” dell’*ossigeno*. Analogamente, la cultura è già da sempre “visuale” (e cioè composta di tracce materiali, visibili e tangibili), indipendentemente dalla *Grammatologia* di Derrida e dal *pictorial turn* di Mitchell, i quali, *nominandolo*, non hanno fatto altro che “renderlo visibile”.

³⁶⁰ J.Derrida, *Della grammatologia*, Milano, Jaka Book, 2012 (1967), p. 220.

nostra stessa percettiva, prima ancora che nel nostro intelletto. Le tracce, in quanto tali, infatti, sono fin dal principio differenze, differimenti, e cioè tracce di qualcosa, orme di un passaggio, che fanno segno verso qualcos'altro al di là da sé. Se l'origine è traccia, dunque, essa è differita, come un'impronta lasciata nella terra da qualcuno che è passato e che non è più qui. Nella pratica, questo significa che, fin dalla nostra stessa percezione, noi interpretiamo le "cose" come "fatti" ("il mondo è la totalità dei fatti, non delle cose", dice Wittgenstein) e cioè ce le spieghiamo, diamo loro un "senso", nell'accezione più letterale di questo termine, e cioè diamo loro una "direzione", facciamo di esse delle frecce che indicano qualcos'altro oltre se stesse. È questo ciò verso cui "fa segno", a sua volta, Derrida, invitandoci a pensare il paradosso, soltanto apparentemente paradossale, dell' "originarietà del supplemento".

* * *

Se proviamo a riemergere dalle profondità teoriche della decostruzione e riprendiamo la concezione di senso comune della "scrittura", vediamo come l'identificazione di civiltà (e quindi *logos*) e scrittura – che Derrida contesta, retrodatando l'origine della scrittura a un passato immemorabile – non sia casuale, dal momento che il termine "cultura" è una forma contratta per "agri-cultura", la scoperta che ha segnato la "rivoluzione neolitica"³⁶¹ nel cui solco viviamo tutt'oggi, e che il "verso" della poesia ripercorre simbolicamente la traccia dell'aratro sul campo. Non si tratta solo di una ripresa metaforica, ma di una vera e propria cooriginarietà della tecnologia agraria e dell'insorgere delle prime pratiche attestate di scrittura cuneiforme, nella Mesopotamia del quarto millennio a.C.: le più antiche tavolette di cui siamo oggi in possesso, infatti, furono utilizzate non per fissare il canto dei poeti o le speculazioni dei filosofi, ma, ben più prosaicamente, per redigere la contabilità delle prime imprese agrarie. L'identificazione della cultura con la dimensione scritturale, dunque, non è una convenzione peregrina, di cui si è dimenticata la ragione, ma affonda le sue radici nelle origini della civiltà apparteniamo. È questa, grossomodo, anche la posizione di Rousseau, nel suo *Essai sur l'origine des langues*, il quale costituisce, come è noto, l'obiettivo polemico della *Grammatologie* di Derrida.

Secondo Rousseau la lingua (orale) nacque come espressione delle passioni e non dei bisogni, essa era parlata da uomini liberi, non ancora legati ai vincoli della società e delle sue convenzioni; soltanto in seguito, con la domesticazione delle piante e lo stabilirsi delle prime comunità stanziali di agricoltori (e, di conseguenza, con l'aumento della popolazione, l'infittirsi delle relazioni sociali e la specializzazione del lavoro) la necessità ha portato alla nascita della scrittura:

A mesure que les besoins croissent, que les affaires s'embrouillent, que les lumières s'étendent, le langage change de caractère ; il devient plus juste et moins passionné ; il substitue aux sentiments les idées, il ne parle plus au coeur, mais à la raison. Par là même l'accent s'éteint, l'articulation

³⁶¹ Termine coniato dall'antropologo V.Gordon Childe nel suo classico *The Dawn of European Civilization*, London, K. Paul, Trench, Trubner & Co.; New York, A.A. Knopf, 1925, tradotto in italiano oltre cinquant'anni dopo la sua comparsa, col titolo di *Preistoria della società europea*, Sansoni editore, Firenze 1979.

s'étend ; la langue devient plus exacte, plus claire, mais plus traînante, plus sourde, et plus froide.³⁶²

Fu la stanzialità, dunque, la divisione del lavoro e il complicarsi delle relazioni sociali, a portare gradualmente alla formazione della scrittura, decadimento della lingua originaria, che non traeva la sua ragion d'essere dalle necessità pratiche della sussistenza, ma dal manifestarsi delle passioni:

D'où peut donc venir cette origine ? Des besoins moraux, des passions. Toutes les passions rapprochent les hommes que la nécessité de chercher à vivre force à se fuir. Ce n'est ni la faim, ni la soif, mais l'amour, la haine, la pitié, la colère, qui leur ont arraché les premières voix. Les fruits ne se dérobent point à nos mains, on peut s'en nourrir sans parler ; on poursuit en silence la proie dont on veut se repaître : mais pour émouvoir un jeune coeur, pour repousser un agresseur injuste, la nature dicte des accents, des cris, des plaintes. Voilà les plus anciens mots inventés, et voilà pourquoi les premières langues furent chantantes et passionnées avant d'être simples et méthodiques.³⁶³

Di conseguenza, per Rousseau i primi parlanti dovevano essere cantori, poeti, piuttosto che geometri e contabili (“on *noûs* fait du langage des premiers hommes des langues de géomètres, et *noûs* voyons que ce furent des langues de poètes”, p. 10): questi sarebbero venuti dopo, con la nascita della società attorno alle prime comunità agrarie, e si sarebbero espressi nelle forme fredde e analitiche della scrittura piuttosto che nell'appassionata melodia della voce.

Per quanto sia il frutto di speculazione più che della raccolta di dati empirici, il resoconto di Rousseau non è affatto in contrasto con l'evidenza archeologica di cui oggi disponiamo: allo stato attuale delle conoscenze, infatti, vi è un sostanziale accordo tra gli studiosi nel legare la nascita della scrittura cuneiforme con la “rivoluzione neolitica” che ebbe il suo centro nella “mezzaluna fertile” della Mesopotamia, e le più antiche tavolette di cui disponiamo, effettivamente, avevano per lo più una funzione tecnica nell'organizzazione della nascente civiltà agraria e nella contabilità dei suoi prodotti. Ciononostante, è proprio contro Rousseau che Derrida elabora la sua “grammatologia”, contestando l'interpretazione metafisica che egli dà della nascita della scrittura come decadenza rispetto a una presunta lingua originaria, puramente vocale, aderente all'essere, capace di esprimere le passioni degli uomini allo stato di natura, non ancora corrotti dalle istituzioni della (agri)cultura.

Al di sotto delle forme agili della prosa illuministica di Rousseau, infatti, sembra battere ancora un cuore metafisico “classico” (e cioè ontologico), che ripropone in veste secolarizzata il mito della lingua adamitica prelapsaria, capace di dire l'essere, una lingua naturale corrottasi negli idiomi della cultura. A questa interpretazione – fondata sull'opposizione di natura e cultura, identificando in quest'ultima la forma secolarizzata della caduta dallo stato di natura edenico – Derrida oppone la sua teoria dell'originarietà del supplemento, della traccia, del segno, disinnescando fin dal principio il dispositivo metafisico che distingue tra un presunto stato originario di natura (in cui si parlava una lingua pura, vocale) e la caduta nelle forme corrotte della cultura (in cui nasce la notazione scritta). La

³⁶² JJ.Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, Paris, Flammarion, 1993 (1755), p. 16.

³⁶³ *Ivi*, p. 11.

provocazione del rovesciamento controintuitivo di scrittura e oralità serve a Derrida per decostruire – e cioè disinnescare, rendere inservibile, inefficace, facendolo girare a vuoto – uno dei miti più duri a morire della nostra civiltà, vale a dire la distinzione antropologica tra natura e cultura, che affonda le sue radici nelle distinzioni tra verità e convenzione, tra immagine (intesa platonicamente come simulacro, come copia di copia) e *logos* (vincolato inscindibilmente all'essere e al pensiero, in un nodo borromeo), fino ad arrivare alla dimora di Dike, dove s'incrociano i sentieri del giorno e della notte, e fu deciso per l'essere in luogo del non-essere.

Eppure, ci domandiamo, è possibile una *theoría* che tenga insieme Derrida con Rousseau? È possibile, cioè, osservare la scrittura da una prospettiva in cui ad essere originario non è l'Essere nella purezza della sua dischiusura, ma il supplemento, la ferita della significazione, la rappresentazione, la mediazione, la medialità, e che pure riconosca al contempo come cooriginario il canto, la melodia, la musica, l'espressione delle passioni? L'argomento di Derrida è inconfutabile: in principio vi è la traccia, il supplemento della significazione, un supplemento materiale, e quindi deperibile, già da sempre cancellato, che si adombra in ogni rappresentazione, in ogni atto di comunicazione. E Rousseau, da parte sua, non ha altre ragioni, al di là della propria autorità storica, per sostenere che la scrittura sia una degenerazione della lingua originaria, il canto dei poeti pressoché privo di consonanti, nei cui vocalizzi la vita delle emozioni scorreva fluida, in accordo armonioso col creato. D'altra parte, insistendo sull'interpretazione metafisiceggiante che Rousseau dà della nascita della scrittura, Derrida non rende pienamente merito al suo ragionamento, omettendo in particolare il punto da cui egli prende le mosse, un punto che, invece, è cruciale. Scrive infatti Rousseau in apertura del suo saggio:

Les moyens généraux par lesquels *noûs* pouvons agir sur les sens d'autrui se bornent à deux, savoir, le mouvement et la voix. L'action du mouvement est immédiate par le toucher ou médiée par le geste : la première, ayant pour terme la longueur du bras, ne peut se transmettre à distance : mais l'autre atteint aussi loin que le rayon visuel. Ainsi restent seulement la vue et l'ouïe pour organes passifs du langage entre des hommes dispersés. [...] Quoique la langue du geste et celle de la voix soient également naturelles, toutefois la première est plus facile et dépend moins des conventions : car plus d'objets frappent nos yeux que nos oreilles, et les figures ont plus de variété que les sons ; elles sont aussi plus expressives et disent plus en moins de temps. [...] Ce que les anciens disaient le plus vivement, ils ne l'exprimaient pas par des mots, mais par des signes ; ils ne le disaient pas, ils le montraient.³⁶⁴

Leggendo queste parole risulta più difficile vedere in Rousseau un campione della “phoné” e del “logocentrismo”, come lo presenta Derrida. Stando alla lettera di quanto scrive il pensatore ginevrino, infatti, l'origine delle lingue non risiede propriamente né nella parola né nella scrittura, quanto piuttosto nel *gesto*, nel segno visibile, nell'atto pratico del mostrare. Per certi aspetti, allora, sembra che i nostri due autori stiano girando in direzioni opposte attorno a un unico medesimo centro: il gesto, e quindi, il *corpo*. Se osservato dal punto di vista del corpo, infatti, il disaccordo tra le loro posizioni rispetto alla scrittura sembra dissolversi, come se entrambi, per seguire la loro ispirazione filosofica, volessero riconoscere soltanto metà della verità: Derrida ha ragione quando rimprovera a Rousseau di voler indugiare nella

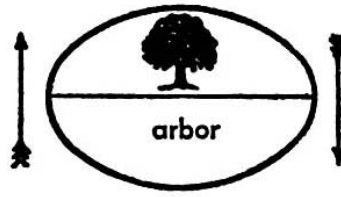
³⁶⁴ *Ivi*, p. 6.

tradizione onto-logocentrica, misconoscendo l'originarietà del supplemento, della traccia, del segno, della convenzione culturale rispetto al presunto stato di natura, del significante (s) rispetto al Significato (S); d'altro canto, però, Rousseau ci ricorda che il *gesto*, l'atto fisico di indicare con la mano, di "far segno", è originario rispetto a qualsiasi vocalizzo linguistico o notazione grafica, rispetto a qualsiasi segno convenzionale, che in ogni traccia materiale insiste originariamente l'archi-traccia del gesto che quella traccia ha lasciato e che in essa, nella sua stessa presenza, inevitabilmente si cancella. Prima della *phoné* e della *graphé*, prima ancora dell'Essere (un prima che non è cronologico ma cairologico, e non è ontologico, ma antropologico), vi è il gesto corporeo di indicare, l'indice, il *deiknumi*, la decisione sovrana di stabilire un senso, un nesso significante: è proprio questo, del resto, l'insegnamento che Dike, la dea del *deiknumi*, rivela a Parmenide.

Come abbiamo visto nella sezione V, la medesima struttura la ritroviamo nella semiologia peirciana, in cui prima del *segno* convenzionale (corrispondente alla *graphé*) e dell'*icona* (che si può associare alla *phoné*, nel senso di espressione puramente analogica, mimetica) vi è l'*indice*, la decisione originaria di stabilire una correlazione significativa tra elementi disparati, quali il segno grafico e l'immagine³⁶⁵. Lo stesso si dica per Saussure, il padre (o piuttosto il padre illegittimo³⁶⁶) della linguistica generale, che riconobbe una frattura nella nozione stessa di segno linguistico, rappresentandola col famoso grafo S/s: proprio come gli atomi di cui è fatta la materia, anche il segno, la presunta "unità linguistica", non è un'entità semplice, ma composta da due elementi, sebbene essi siano inscindibilmente legati (in questo senso è un'entità a-tomica, e cioè in-divisibile, sebbene composta). Il protone e il neutrone dell'atomo della significazione sono proprio il significante (il segno convenzionale, la traccia, la parola) e il significato (che De Saussure chiama "immagine acustica", associando, come abbiamo già visto in Peirce, la *phoné* all'*icona*) da cui prende le mosse Derrida, il quale per decostruire la storia della metafisica occidentale, ribalta la formula saussuriana, antepoendo il significante al significato: s/S. Così facendo sposta il baricentro del pensiero dall'Essere al linguaggio, dalla Verità alla convenzione, dal Fondamento al processo decisionale di fondazione. Ma che ne è degli elettroni nell'atomo di Saussure, come sono rappresentare le forze elettriche, l'energia capace di tenere assieme i significanti ai significati? È la barra " / ", a cui, in un'altra celebre notazione, Saussure aggiunge una coppia di frecce e un'ellisse:

³⁶⁵ Cfr. C.S. Peirce, "Logic as semiotics: the theory of signs" op. cit.

³⁶⁶ La pubblicazione del *Cours* è davvero un caso paradigmatico dell'adagio traduttore-traditore: se, da una parte, ha il grande merito di tramandare le assunzioni di Saussure sulla natura e la forma della lingua – "traducendo", nel senso etimologico del termine, le sue idee dall'isolamento e dalla dispersione in cui le aveva coltivate, alla forma compiuta ed accessibile del libro –, dall'altra, però, le "tradisce" inevitabilmente, rendendo pubblico, e per di più in forma sistematica, un pensiero che invece aveva abbandonato ogni pretesa di elaborare una visione chiara, sinottica e totalizzante del proprio oggetto, motivo per cui, secondo Saussure, non aveva ragione di uscire dall'intimità in cui si era sviluppato. (Quando parliamo di tradimento a proposito della versione a stampa del *Cours*, facciamo riferimento, naturalmente, soltanto alla prima pubblicazione del 1915, e non alle edizioni critiche successive: questa infatti, non teneva conto delle grandi problematiche speculative che perturbavano le tesi saussuriane sulla linguistica generale, restituendole come se si trattasse di un complesso perfettamente chiaro e sistematico, privo di qualsiasi asperità teoretica).



Se prestiamo attenzione a questa barra, allora, che abbiamo chiamato “segnatura”, vediamo che anche in Saussure, come in Peirce, vi sono tre elementi in gioco: l’immagine acustica, e cioè il *significato* (il disegno dell’albero), il segno convenzionale, o *significante* (la parola “arbor”), e la *segnatura*, corrispondente all’ “indice” di Peirce e rappresentata non solo dalla barra che separa significante e significato, ma anche dall’ellissi che li racchiude e dalle frecce di segno opposto ai lati della figura, che le ruotano intorno come elettroni. La segnatura non è la convenzione del significante, ma la decisione (*krisis*) di stabilire una relazione convenzionale tra significante e significato, tra la parola “arbor” e l’immagine mentale dell’alberello, rappresentata graficamente dall’ellissi. Proprio in quanto decisione, però, essa comporta anche il riconoscimento di una differenza originaria, di una frattura (la barra), un conflitto sempre in atto tra in due elementi che costituiscono il nucleo del segno, nella misura in cui essi non sono assimilabili l’uno all’altro, in una sintesi dialettica, per questo, come dice Dike a Parmenide a proposito dell’Essere, “c’è bisogno di tenerlo saldamente in catene” (le frecce, che nella loro reciproca opposizione possono indicare anche l’intima conflittualità del segno). In quanto espressione di un’opposizione polare, inconciliabile, allora, la relazione tra Significato e significante è meglio espressa dalla barra verticale “|” della polarità che da quella diagonale “/” della sintesi dialettica, di conseguenza, possiamo aggiornare il grafo saussuriano “S/s” nel più perspicuo “S | s”.

Come l’indice di Peirce e la decisione di Dike, dunque, la segnatura non è né un concetto né una convenzione stabilita, ma un *gesto*. Lo stesso Derrida non perdeva occasione per ribadire che la sua decostruzione non era una “teoria” ma un “gesto”. Stupisce ancora di più, allora, il fatto che abbia trascurato le riflessioni di Rousseau sul gesto, sul segno visibile, che vanno proprio nella direzione da lui auspicata di una rifondazione del sapere non sul fondamento dell’essere ma sulla materialità dei significanti. Il famoso motto derridiano “il n’y a pas de hors-texte”, infatti, non vuol dire che non esiste un fuori dalla dimensione della letteratura, come la biblioteca universale di tutti i testi effettivamente redatti dagli uomini, ma che, in un senso infinitamente più ampio, non esiste un fuori dal segno, dall’atto di segnare, di lasciare tracce, di comunicare attraverso i *media*, il primo dei quali è il nostro stesso corpo³⁶⁷. È questa originarietà antropologica della scrittura, resistente a ogni evidenza archeologica, che Rousseau non vide, appiattendolo il suo sguardo sulla sua origine storica e tentando di darne una spiegazione sul modello metafisico della distinzione tra natura e cultura. Ma la traccia di traccia – ed è qui che Derrida non rende giustizia alla profondità dell’intuizione di Rousseau –

³⁶⁷ Come ha mostrato Friedrich Kittler in *Gramophone, Film, Typewriter* (op. cit.), tutti i media sono, per definizione, media “scritturali”, indipendentemente dal contenuto che comunicano: lo sono le arti che incidono e plasmano la materia, lo sono i dispositivi tecnici della modernità (foto-grafia, cinemato-grafia, fono-grafia, tipografia) e quelli digitali della contemporaneità (la provocazione di Kittler a questo proposito è che l’ultimo atto di scrittura sia stato l’incisione dei circuiti dei microchip).

la mediazione della mediazione, il *medium* originario, o *archi-medium*, parafrasando Derrida, altro non è che il nostro *corpo*, il corpo che noi stessi, già da sempre, siamo, dal momento che il gesto di indicare con la mano è antecedente a qualsiasi segno convenzionale.

8.1.1) Cultura Visuale ↔ Cultura materiale

Nelle pagine scorse abbiamo visto come sul piano “fisico”, comune a Derrida e Rousseau (la fisicità del gesto e della traccia materiale), la cultura nel suo insieme si presenta fin dal principio come cultura “visuale”. Questo non solo perché il gesto originario, trapassato nei sistemi delle lingue moderne nelle forme pronominali e deittiche, è un gesto essenzialmente *visuale*, ma molto più significativamente perché l’originarietà dell’atto del segnare, del tracciare, dell’inscrivere, fa segno, a sua volta, verso l’originarietà della materia, del *medium*, in cui i segni si imprimono, fosse anche soltanto l’aria in cui vibriamo i gesti delle nostre mani. È qui che la cultura “visuale” deve ridefinire nuovamente il proprio campo, riconoscendosi anzitutto come cultura “materiale”³⁶⁸. Le immagini di cui si occupa non sono soltanto le *images* – entità puramente mentali, come le “icone” di Peirce o le “immagini acustiche” di Saussure – , ma sono anche e soprattutto *pictures*, oggetti materiali che sono stati lavorati dalla mano dell’uomo, segnati, iscritti, oggetti che trasportano un’immagine, un supplemento di senso rispetto alla loro semplice presenza fisica, e come tali, *media*: “l’immagine non appare se non in un determinato *medium* [*picture*], ma è anche ciò che trascende i *media* e può essere trasferito da un *medium* all’altro [*image*]”³⁶⁹. Non è un caso, allora, che Mitchell abbia suddiviso in tre parti il suo trattato di cultura visuale *What do pictures want?*: “images”, “objects” e “media”:

By “image” I mean any likeness, figure, motif, or form that appears in some *medium* or other. By “object” I mean the material support in or on which an image appears, or the material thing that an image refers to or brings into view. I also want, of course, to evoke here the concepts of objecthood and objectivity, the notion of something that is set over against a subject. By “*medium*” I mean the set of material practices that brings an image together with an object to produce a picture. The book as a whole, then, is about pictures, understood as complex assemblages of virtual, material, and symbolic elements.³⁷⁰

Una statua, ad esempio, non è solo un pezzo di marmo, ma un oggetto fisico che è stato ‘segnato’ per produrvi un’immagine, e come tale, ne è diventato il *medium*; l’immagine che vi è stata impressa, cioè, è il *supplemento* rispetto al suo semplice esser marmo. Anche il suo “semplice esser marmo”, al pari dell’immagine che vi è stata scolpita, è a sua volta una segnatura, una connotazione culturale, un supplemento rispetto al suo puro, ottuso, esser lì, davanti a noi: il marmo del geologo è altrettanto raffinato, se non di più, del marmo d’artista o dell’intenditore d’arte, è dotato di proprietà chimico-fisiche, di una composizione

³⁶⁸ Sulla “cultura visuale” come “cultura materiale” si veda il numero speciale di *Critical Inquiry*, “Things” (Fall 2001), curato da Bill Brown.

³⁶⁹ W.J.T. Mitchell, *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, Palermo, :Duepunti, 2009, p. 12.

³⁷⁰ W.J.T. Mitchell, *What do pictures want?*, Chicago, University of Chicago Press, 2005, p. XIII.

mineralogica, di una tessitura cristallina, di una storia geologica³⁷¹. Queste considerazioni, pur nella loro sommarietà, non fanno che riconfermare l'originarietà del supplemento, la naturalità della cultura, il fatto che, come dice Derrida, "il n'y a pas d'hors texte", che la nostra stessa percezione è connotata culturalmente, essendo portatrice di segni e informazioni.

Ed è a partire dall'assunzione di fondo dell'originarietà del supplemento, e cioè del gesto, della traccia sensibile, della materialità, che Mitchell ha potuto formulare la sua seconda definizione di *iconologia critica*, come "studio delle immagini attraverso i media", ossia l'analisi delle migrazioni delle immagini attraverso differenti supporti materiali e, correlativamente, delle loro risemantizzazioni ad ogni rimedializzazione. Ciò che chiamiamo cultura "visuale", dunque, si definisce in ultima istanza come cultura "materiale", dal momento che solo ciò che ha un corpo è visibile, sia esso un corpo organico, come quello dell'uomo, il primo *medium*, o un supporto materiale. Dal punto di vista epistemologico, allora, la *Kulturwissenschaft* si distingue dalla "storia delle idee" *tout court*, nella misura in cui sposta l'attenzione dalle idee ai *media*, e cioè agli oggetti, ai corpi, alle istituzioni, alle arti, alle tecniche su cui tali idee, concretamente, si sono sviluppate e hanno circolato. Il che non significa, naturalmente, misconoscere l'importanza delle idee e delle concezioni, la loro potenza immateriale, la loro capacità di produrre effetti e conseguenze sulla realtà; al contrario, porre l'accento sulla dimensione materiale dei *media* significa proprio riconoscere che è dalla frattura originaria tra significanti e significati, tra oggetti materiali e idee immateriali, tra rappresentazioni e realtà (la frattura che Foucault riconduceva a quella tra "parole" e "cose"), che scaturisce la scintilla del senso, generata dallo sfregamento, dall'attrito e, in ultima istanza, dal conflitto di queste entità eterogenee. In altri termini, è proprio perché *non* sono le cose, che le parole (e, più in generale, tutte le forme di espressione, siano esse iconiche, deittiche o performative) possono produrre effetti su di esse, segnandole e risegnandole, semantizzandole e risemantizzandole in un processo all'infinito. È questo processo continuo di semantizzazione e risemantizzazione, o meglio di "disseminazione", per dirla con Derrida³⁷², che, in generale, costituisce quella che possiamo chiamare "storia della cultura". Un processo non pacifico, naturalmente: come abbiamo visto nel capitolo 5.2.1 ("Il potere della segnatura e la segnatura del potere") la storia della disseminazione dei simboli culturali, è, *ipso facto*, la storia delle *lotte* per la semantizzazione, per l'attribuzione dei significati, e di conseguenza, per l'assegnazione dei ruoli e la decisione dei valori.

8.1.2) Indici dell'espressione/segnature della rappresentazione

La domanda che ci sta guidando in questo capitolo è: si possono tenere insieme Derrida e Rousseau proprio sul terreno in cui entrano in conflitto? Detto altrimenti, è possibile tenere ferma la rivoluzione copernicana con cui Derrida situa l'origine della comunicazione umana nella traccia materiale, sottraendola all'iperuranio impalpabile delle idee, della voce e del *logos* con le riflessioni antropologiche di Rousseau sull'origine del linguaggio? A tale domanda abbiamo risposto affermativamente, riconducendo la traccia derridiana al gesto

³⁷¹ Storia che, proprio nel caso del marmo, è particolarmente interessante, essendo il prodotto di un termometamorfismo di una roccia sedimentaria calcarea, un processo che si dà soltanto in particolari condizioni tettoniche, tali da renderlo una roccia relativamente rara e preziosa.

³⁷² Cfr. J. Derrida, *La disseminazione*, Milano, Jaka Book, 1989.

rousseauviano e viceversa, identificando traccia (Derrida) e gesto (Rousseau), o, per usare i termini della semiotica, segnatura e indice. A questo punto è necessario osservare più da vicino le nozioni di “indice” e “segnatura”, tanto delicate da richiedere una costante manutenzione teorica per non smarrirne la pregnanza.

Nel corso della trattazione, infatti, abbiamo considerato i concetti di segnatura e indice per lo più come sinonimi, riconducendoli entrambi al momento originario, “semelnativo”, del *gesto*. Come si ricorderà dall’ “Intervallo” sulla differenza di notazione tra “ / ” e “ | ”, la possibilità di identificarli riposa sul fatto che tra di essi non vi è alcuna opposizione polare di tipo “ | ”; d’altra parte, non possono essere nemmeno considerati come perfettamente intercambiabili, equivalenti, secondo la relazione di eguaglianza logica “ = ”. Piuttosto, dunque, la loro dovrà essere un’identificazione di tipo dialettico, un’*Aufhebung* hegeliana, come quella che abbiamo rappresentato con la barra diagonale “ / ”, che indica una sintesi su un piano ulteriore, in cui la differenza viene ricomposta in un’identità di ordine più generale: “indice/segnatura”.

Da Parmenide, a Hegel, fino a noi, la disciplina filosofica si definisce rispetto a tutte le altre come la capacità dialettica di distinguere secondo genere e specie tutto “ciò che è”, *ti esti*, ogni possibile “questo qui”, ogni fenomeno, ogni cosa che è piuttosto che *non essere*, *ta onta*, “gli essenti”: come abbiamo visto nel *Sofista* di Platone, infatti, la dialettica (e cioè la filosofia) consiste “nel distinguere secondo generi e non ritenere come diverso un aspetto che sia lo stesso, né per lo stesso uno che sia diverso” (Platone, p. 22). Tale distinzione secondo il genere e la specie di ogni cosa che è, a sua volta, definisce l’ontologia, la scienza dell’essere in generale indipendentemente dalle forme particolari che assume. E l’ontologia, infine, la scienza formale di tutto ciò che è, viene a coincidere a sua volta con la logica, la scienza che studia la forma di tutto ciò che può essere detto. Come insegna Dike a Parmenide, infatti, tra senso ed essenza, tra *logos* e essere vi è perfetta identità, per questo la logica dialettica, distinguendo tutto ciò che è secondo il genere e la specie, viene a coincidere con l’ontologia. È questo, in estrema sintesi, lo schema del fondamento logico dell’ontologia e del fondamento ontologico della logica o, in termini linguistici, dell’identità dialettica tra senso e referenza, tra segno e denotazione, dalla *Metafisica* di Aristotele alla *Scienza della Logica* di Hegel.

In questa sede, vale la pena ripeterlo, non c’è nessuna intenzione di scardinare questo schema, la cui efficacia euristica è abbondantemente collaudata da oltre due millenni di onorato servizio (stando almeno alle nostre fonti documentarie, ma chissà da quanto tempo gli uomini hanno sviluppato la capacità di identificazione dialettica, al punto che si può arrivare supporre che essa si sia iscritta, nel corso dell’evoluzione, nel nostro stesso corredo genetico). Quello che ci interessa qui, è discostarci dall’ipostatizzazione della disciplina particolare della logica dialettica, che viene posta dalla tradizione della metafisica occidentale a fondamento della comunicazione umana, come scienza più generale di tutte, come sapere dei saperi. Nello “spazio di pensiero” in cui ci stiamo muovendo, infatti, l’ontologia, la logica dialettica e il principio di identità e non contraddizione non costituiscono il fondamento inconcusso, ma un caso limite, un punto di tensione tra le oscillazioni di estremi polari, proprio come, nella vita di ciascuno di noi, le azioni e le decisioni condotte secondo il principio di non contraddizione, nella pura luce della razionalità, non rappresentano che episodi sporadici, se non un vero e proprio limite a cui possiamo tendere solo asintoticamente: nella nostra vita pratica, infatti, ci

orientiamo per lo più grazie a quella che Hume chiamava semplicemente “abitudine”³⁷³, la capacità di stabilire connessioni causali, di riconoscere differenze, somiglianze e analogie.

Detto questo, però, anche nello spazio del pensiero “vernacolare” a cui fa riferimento la scienza della cultura (e, con essa, l’icono-logia), la dialettica ha piena cittadinanza, con la differenza che qui, diversamente dalla metafisica, essa non costituisce l’orizzonte di possibilità di qualsiasi fenomeno, ma, per così dire, un elemento del paesaggio, come un albero tra le colline. Il paesaggio stesso, invece, è lo spazio che si apre tra i valori estremi della polarità; un paesaggio teorico, questo, che a prima vista può sembrare perfino più astratto di quello della metafisica ontologica. In realtà, è vero proprio il contrario: il paesaggio in cui si muove la scienza della cultura, infatti, non è quello del *logos*, delle idee eterne e dei principi logici incontrovertibili, ma quello delle cose materiali, degli oggetti, dei dettagli, degli oggetti d’uso quotidiano, delle carabattole, dei sassi, delle piante, dei corpi delle persone, dei documenti, delle danze, dei rituali, e di tutta l’infinità dei prodotti culturali. Virtualmente, tutto ciò che è stato segnato dall’uomo, anche solo con un nome o con uno sguardo, rientra nella scienza generale della cultura. Per essa, come Warburg ha riconosciuto pionieristicamente, un coltello d’osso, una pietra sbazzata, un recipiente dell’acqua sono documenti culturali al pari di una tela di Rembrandt o del dirigibile Zeppelin, oggetti tangibili e visibili carichi di segnature storiche, di indici culturali che ci dicono da chi, quando dove e perché sono stati prodotti, e ce lo dicono in maniera proliferante, mai conclusiva, aprendo un’infinita varietà di rimandi ad ogni altro elemento dell’universo culturale in cui sono stati prodotti e di cui costituiscono un elemento integrante. Per dirla con Benjamin, nella scienza della cultura ogni cosa, ogni infimo dettaglio, può essere visto come un’*immagine dialettica*, capace di “rivelare la dialettica della storia in stato di arresto”: qualsiasi cosa è portatrice di indici culturali, di tracce, di indizi, non solo dei pensieri, delle idee e delle conoscenze, degli uomini che le hanno fatte o che se ne sono serviti, ma anche dei loro desideri, dei loro sogni, delle loro paure e delle loro superstizioni. E questo perché l’ “immagine dialettica”, come ogni immagine, non sta nella cosa, ma nello *sguardo*.

Nella sezione VII abbiamo dato il nome di “*text/ture*” a questa superficie della cultura, costituita da ogni forma e genere di rappresentazione ed espressione mediante cui comunichiamo con l’ambiente e con i nostri simili. Rappresentazioni ed espressioni di cui possiamo capire o fraintendere il senso, che sono strumenti di orientamento ma anche fattori di disorientamento. Uno spazio, quello della cultura, che non è liscio e omogeneo come i *tableaux* bidimensionali dell’ “episteme classica”, ma striato, segnato, graffiato, attraversato da tensioni di ogni genere, da conflitti, da rapporti di potere, che abbiamo espresso con il simbolo “|”, il quale attraversa come un fulmine l’ideogramma *text/ture*. E sono proprio questi graffi, queste segnature che permettono allo storico delle culture di ricostruire genealogicamente degli ordini più ampi di senso, di distinguere delle epoche, di ricavare delle informazioni generali sull’uomo. Alla luce del concetto di *text/ture* è possibile fare un passo in più nella comprensione del perché si può operare una sintesi dialettica, un’*Aufhebung*, tra segnature e indici. Prima di riunificare nella sintesi dialettica la differenza tra i concetti di indice e segnatura, però, è necessario definirla con più precisione.

³⁷³ D. Hume, *Opere filosofiche. Vol. 1: Trattato della natura umana*, Roma-Bari, Laterza, 2008, Sezione I, parte 3 (“Su conoscenza e probabilità”).

Le *segnature* sono le tracce materiali, i graffi, la scrittura, i segni grafici e ogni possibile forma di rappresentazione mediata da supporti materiali: ogni oggetto è tale in quanto è segnato, e viceversa, ogni segnatura non si dà se non su un supporto materiale. Le *segnature* riguardano le forme della rappresentazione, della significazione, tutto ciò che può “stare per” qualcos’altro, che può rappresentare, che ha senso nella misura in cui significa, come le parole di un testo o i segnali stradali, o una statua, o un quadro. Il senso come significato non vuol dire però che tale significato debba avere per forza un referente preciso, né tantomeno un referente “realmente” esistente nel mondo: semplicemente, vi è qualcosa in quell’oggetto, foglio di carta, tela, pietra, utensile, che “fa segno” verso qualcos’altro, che apre rispetto a una possibilità ulteriore rispetto al suo semplice esser lì. Da questo punto di vista, ad esempio, anche il più astratto dei quadri astratti – con buona pace di Greenberg e Fried e degli ideologi del movimento modernista³⁷⁴ –, pur non avendo altra “referenza” che la tela sul colore, non raffigurando nulla del mondo esterno, “fa segno” verso una varietà di altri elementi culturali, i quali costituiscono l’orizzonte di senso, il “paesaggio”, nel quale esso è immerso e rispetto al quale non è che un elemento, come il nostro alberello della metafisica ontologica. Ogni opera, infatti, è inserita in un discorso infinitamente più ampio rispetto alla sua “semplice presenza”, in un “gioco” non solo pittorico (ad esempio l’*action painting* di Pollock) e linguistico (la sua legittimazione critica da parte di Greenberg), ma più in generale in una “forma di vita”, le cui ramificazioni si estendono a perdita d’occhio: musei, gallerie, abitazioni private, riviste d’arte, critici, curatori, manuali di storia dell’arte, finanziamenti pubblici, fondazioni, mercanti, giornali, telegiornali, siti internet, pareti della metropolitana, conversazioni nei bar, sentito dire, etc. Ed è solo l’esistenza di questo immenso apparato segnico (la *texture* culturale, fatta di immagini, voci, discorsi, testi, etc.), che garantisce – almeno in linea di principio – la possibilità di trasformare uno scarabocchio in una miniera d’oro, ricaricando virtualmente all’infinito il suo valore materiale e accrescendo il suo valore di scambio fino a cifre multimilionarie.

Allo stesso modo delle *segnature*, anche gli indici “fanno segno”, ma non necessariamente verso qualcosa d’altro, al di fuori di sé, bensì rispetto al loro stesso darsi. Come le *segnature* anche gli indici si servono di supporti materiali, a partire dal nostro stesso corpo, ma non allo scopo di significare, di rappresentare qualcos’altro, bensì per esprimere qualcosa di interno, e generalmente non un pensiero, un concetto, un’idea, ma piuttosto un’emozione, uno stato d’animo, un sentimento, una sensazione. La *segnatura* rappresenta, l’indice esprime; l’una rimanda a qualcosa al di fuori di sé, l’altro permette di “buttare fuori” qualcosa che sta dentro; l’una sta *su* supporti materiali, su oggetti (come *queste* parole su *questo* schermo, o stampate, impresse, segnate su un foglio di carta), l’altro sta *nel* corpo o negli oggetti, come la danza, la voce, il canto, o la musica che “sta dentro” uno strumento musicale. L’una *sus*-siste, l’altro *in*-siste, insomma, ma né l’una né l’altro *ek*-sistono in senso proprio, come entità autonome. Per chiarire questo punto, prendiamo due esempi concreti: il ‘mio’ corpo e la ‘mia’ chitarra.

1) Se faccio un gesto, un passo di danza, un mimo, o semplicemente un’espressione del volto o assumo una certa postura, anche involontariamente, sto utilizzando il mio corpo per esprimermi. Mediante il mio corpo “esprimo” costantemente la mia personalità, i miei

³⁷⁴ Cfr. *infra* n. 269.

stati d'animo i miei sentimenti, al punto, come è stato teorizzato dalla bioenergetica, da somatizzare la mia personalità e i miei stati psichici, "imprimendoli" il mio corpo (una persona molto timida, ad esempio, tenderà a posture contratte, e quindi ad avere le spalle incurvate, il torace chiuso, e di conseguenza a ingobbirsi e a sviluppare patologie alle articolazioni, alla respirazione, etc.)³⁷⁵. Ma se mi faccio un tatuaggio, indosso un piercing (e più in generale, qualsiasi indumento) o mi faccio un certo taglio di capelli, o mi trucco, etc., magari dipingendomi una maschera sul volto, utilizzo il mio corpo come *medium* per significare qualcos'altro, come supporto per segni convenzionali e immagini. Un supporto in senso letterale, come nel caso dei tatuaggi o in quello del *body painting*, che non è solo una pratica artistica, ma anche rituale, come avviene in numerose culture, anche molto "progredite" secondo gli standard occidentali (ossia, che hanno sviluppato la scrittura, le scienze, le arti, la storiografia, il diritto, etc.), come nel caso della cultura indù, in cui le funzioni religiose comportano sovente di "segnare" il proprio corpo con segni colorati, il più famoso dei quali è i *tilaka*, il punto rosso che si applica in mezzo alle sopracciglia.

2) Per quanto riguarda la mia chitarra, invece, posso usarla per suonare uno studio di Villa Lobos, producendo delle vibrazioni sonore (a cui inevitabilmente si associano anche delle vibrazioni interiori, degli stati d'animo, in me che suono e in chi ascolta), e in questo caso possiamo dire che è un puro indice, uno strumento d'espressione, ma posso utilizzarla anche come un bastone per indicarti dov'è il bagno, per fare segno verso qualcos'altro, o servirmi del suo corpo (la "cassa armonica", detta anche "corpo", appunto) come superficie su cui disegnare, attaccare adesivi, etc. Non solo, osservando i segni su uno strumento posso anche fare tutta una serie di congetture sulla sua età, sullo stato di usura delle corde e della cassa armonica, sul fatto, per esempio, che è stato suonato prevalentemente col plettro perché abbondantemente graffiato sotto la buca, oppure che è stato suonato per lo più nelle prime posizioni, perché i tasti sul fondo del manico appaiono quasi intonsi, e così via. Al limite, un occhio esperto può riconoscere la qualità – o piuttosto *le* qualità specifiche – del musicista solo osservando il suo strumento: anzitutto la forgia di liuteria, o la marca, e poi l'azione delle corde, la cura con cui sono posizionate, la brillantezza degli armonici, i segni sulla cassa, etc.³⁷⁶

In entrambi i casi, sia col mio corpo che con quello della mia chitarra posso sia *esprimere* senso (il mio corpo è anche un ricettore di senso, *il* ricettore per eccellenza) che *rappresentare* senso, ossia significare, "fare segno", utilizzandoli come supporti per testi e immagini, oppure, semplicemente, indicando. A questo si aggiunga, solo nel caso del corpo, che posso anche *percepire* senso, attraverso i sensi, appunto. Nelle pagine precedenti abbiamo richiamato più volte l'originarietà della funzione indessicale nella comunicazione umana, che trova il suo paradigma nel gesto di indicare con la mano, una priorità puramente teorica, senza

³⁷⁵ Mi riferisco alla pratica terapeutica sviluppata a partire dagli anni '50 dal medico statunitense Alexander Lowen, fondata sull'auscultazione dei propri sintomi psicosomatici, in base a cui le "tracce" dei nostri traumi psichici e delle nostre nevrosi sarebbero iscritte nel nostro stesso corpo, nella nostra postura, nei nostri disturbi fisici, nelle nostre difficoltà a livello motorio e respiratorio. A tale pratica Lowen ha dedicato anche un'ampia elaborazione teorica, in testi quali *Bioenergetica* (Milano, Feltrinelli, 2013) e *Il linguaggio del corpo* (Milano, Feltrinelli, 2013), per citare i più significativi.

³⁷⁶ Le chitarre acustiche del virtuoso australiano Tommy Emmanuel, ad esempio, hanno la cassa scorticata in più punti perché le suona anche come percussioni, alle volte perfino con spazzole e bacchette.

alcuna pretesa di veridicità storica e archeologica. Fatta questa precisazione, però, possiamo dire che è proprio nel *gesto*, e cioè nell'atto, che la differenza tra indice e segnatura, che possiamo associare rispettivamente ai concetti di "espressione" e "rappresentazione", può ricomporsi in una sintesi dialettica. Vediamo come si mescolano le carte.

Negli scorsi paragrafi abbiamo associato la segnatura a qualsiasi tipo di traccia materiale, non solo quelle lasciate dall'uomo o impresse dalla sua mano nella materia, ma anzitutto qualsiasi indizio un cacciatore del paleolitico possa trovare in natura: rametti spezzati, pallottole di sterco, orme, ciuffi di peli. Come ha notato Carlo Ginzburg, infatti³⁷⁷, è nell'esercizio delle attività primordiali della caccia e della raccolta che si può ravvisare, almeno per via congetturale, il contesto in cui homo ha sviluppato la sua intelligenza "pratica", quella che Kant chiama "uso empirico del nostro intelletto"³⁷⁸, riconducibile alla facoltà "semiotica", alla capacità, cioè, di leggere tracce, stabilire inferenze tra entità disparate, e correlativamente, di attribuire un "significato" alle cose, un "senso" che trascende la loro fatticità empirica ma si esplica al di fuori di esse (il "senso" di un orma, ad esempio, è di significare il passaggio di una creatura, quello di un tuono è di annunciare un temporale e così via). Per questo si può dire, con un paradosso soltanto apparente, che "l'uomo ha imparato prima a leggere e poi a scrivere" e che correlativamente, "il cacciatore sarebbe stato il primo a raccontare una storia perché era il solo in grado di leggere, nelle tracce mute (se non impercettibili) lasciate dalla preda, una serie coerente di eventi" (Ginzburg, p. 166). Perché le segnature originarie non sono quelle fatte dall'uomo, con la mano e col linguaggio, ma le variazioni di valori presenti nel mondo, a partire dalle quali l'uomo ha sviluppato i suoi sistemi di rappresentazione artificiale: la parola e l'immagine, lasciando a sua volta le sue tracce materiali, sviluppando una *text/ture*, una cultura. In questo senso, la segnature sono indizi, "indices" come si dice in francese, e cioè *indici*.

D'altra parte, però, un passo di danza, un concerto di Rachmaninoff, o un semplice sorriso – pur non essendo un "indizio" di niente, non significando niente, non evocando alcuna presenza assente (se non i "film" interiori, assolutamente idiosincratici, della nostra memoria, del nostro desiderio e della nostra fantasia, come il sapore delle madelines proustiane) – purtuttavia abbiano "senso", ci comunichino qualcosa. Anzi, talvolta ci comunicano tantissimo, più di qualsiasi segno significante. Se consideriamo gli indici come il luogo di un'espressione che "fa senso" senza necessariamente significare, la distanza sembra incolumabile. Eppure, dietro ogni segnatura c'è sempre un atto, una pura espressione, un transito, un passaggio, fin dai primordi, fin dalle tracce lasciate da un Caribù, che è *passato* proprio di qui, di corsa, eppoi si è fermato per un attimo, forse a fiutare l'aria, forse perché ha avvertito un pericolo, eppoi ha defecato, laggiù, ed è ripartito al trotto, in quella boscaglia, risalendo il versante sopravvento per non farsi fiutare da quel branco di lupi che stava battendo il fondovalle. Vi è stato un atto, forse un gesto intenzionale, forse un semplice passaggio, e una traccia è rimasta, voluta o inavvertita. Qualcuno ha fatto qualcosa. Perfino la Terra fa un sacco di cose – venti, maree, terremoti, eruzioni: nulla è statico, anche il pianeta respira, ribolle, si muove, lascia tracce. Se all'indice si vuol far corrispondere il puro gesto, inevitabilmente, esso si trasformerà in segnatura, lascerà una traccia, come le orme del

³⁷⁷ Per un approfondimento su questo tema cfr. *infra*, sezione X.

³⁷⁸ I.Kant, *Che cosa significa orientarsi nel pensiero* (1786), Milano, Adelphi, 1996, p. 45.

ballerino sulla sabbia, come l'eco di un canto che riverbera nell'aria: ogni gesto può diventare una segnatura, ogni indice può diventare un indizio. E viceversa, ogni segnatura nasce da un gesto, da un atto, da un lasciar tracce. Forse per questo il suono e la musica, e in particolare il canto (prima ancora della parola parlata) sembrano l'espressione più pura, perché segnano pochissimo, segnano e si cancellano immediatamente, increspano per un istante la tela invisibile dell'aria per poi dissolversi nel silenzio. Ma il fatto che la voce, il gesto di una mano, un'espressione del volto, una lacrima o un sorriso, apparentemente non "lascino il segno", non vuol dire che, nel loro prodursi non stiano "segnando", non stiano incidendo qualcosa, non foss'altro la nostra corteccia cerebrale o la "cera" della nostra memoria³⁷⁹. Ad ogni buon conto, come ci ricorda Gipi nella sua ultima opera non è vero che le lacrime e i sorrisi non "lasciano il segno" (Figg. 1-2)³⁸⁰.

Sul filo di queste riflessioni, vediamo dissolversi la differenza tra indici e segnature, ma non nel senso dell'equivalenza logica, della semplice sinonimia, bensì in quello della dialettica: ogni gesto di espressione lascia delle tracce, e ogni traccia, volontaria o involontaria, è la memoria di un gesto, un *engramma*, come lo chiamava Warburg. In questo senso si può dire che sono la stessa cosa, nella misura in cui sono due momenti di un unico processo unitario, che è quello della comunicazione umana col mondo. Per questo il gesto della mano può essere preso come figura paradigmatica di tale unità dialettica: esso è un atto di significazione che non si serve di supporti materiali, ma anima il corpo stesso di chi lo emette, sta contemporaneamente nel dito e nell'indicato, esprime un'intenzione e rappresenta uno stato di cose, esprime una rappresentazione, "rende visibile" nel senso di Klee ciò che insiste in ogni rappresentazione, e cioè un atto di espressione, un gesto appunto.

Quando leggiamo un testo o guardiamo un'immagine tendiamo a dimenticare il gesto di cui recano memoria, il fatto che essi sono la traccia di un'azione, di un gesto segnaturale, la materia inscritta di un tempo vissuto, in cui si è impressa la dedizione di qualcuno. Una dedizione che può durare il tempo insignificante di uno scatto fotografico, si potrebbe obiettare, dimenticando anche il fatto che ogni fotografia è, anzitutto e innegabilmente, un attestato di presenza di colui o colei che l'ha scattata, una traccia che reca la memoria del suo esser stato/a proprio lì, quel giorno, di fronte a quell'evento, a quel paesaggio, a quel monumento, a quella cartaccia per strada, a quel volto sorridente: prima di ogni cosa, quale che sia il suo soggetto, la fotografia è un atto di *testimonianza*. La fotografia segna, scrive con la luce (oggi in senso solo figurato, ma la sostanza non cambia), come lo scrittore scrive con le parole, il pittore coi colori, lo scultore con lo scalpello, il fabbro col martello e il falegname

³⁷⁹ È questo il concetto di "traccia mnestica" che Freud ha sviluppato in "Al di là del principio di piacere" (Opere di Sigmund Freud, vol. 9. *L'Io e l'Es e altri scritti 1917-1923*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, cap. 11) e nella celebre immagine del "notes magico", la tavoletta che si può sovrascrivere all'infinito ma conserva sotto i suoi strati superficiali (che simboleggiano la nostra coscienza), un substrato di cera (l'inconscio) in cui restano iscritte le tracce di ogni esperienza, in maniera tanto più marcata quanto più esse sono traumatiche (S. Freud, "Nota sul 'notes magico'", in OSF, vol 10. *Inibizione, sintomo e angoscia e altri scritti: 1924-1929*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, cap. 6). Per un approfondimento sul tema rimando a due articoli che ho appena pubblicato sulla rivista *Psicanalisi Critica*: "Tracce mnestiche # 1: Big Data" (<http://www.psicanaliscritica.it/index.php/dossier/81-tracce-mnestiche-1-big-data>) e "Tracce mnestiche # 2: Demoni" (<http://www.psicanaliscritica.it/index.php/spazio-acephale/86-tracce-mnestiche-2-demoni>).

³⁸⁰ Gipi, *unastoria*, Bologna, Coconino Press, 2013, p. 66. Tra le altre cose, nel 2014 è stato il primo romanzo a fumetti a entrare tra i dodici finalisti del Premio Strega.

con la pialla: ogni cosa che fanno, le tracce dei loro “scritti”, delle loro segnature, sono come le impronte lasciate dal caribù.

Tavole



Fig. 1



HAI CAPITO COSA INTENDO? IN PRATICA, SECONDO ME, LA FORMA CHE ABBIAMO, IL NOSTRO VISO, CON GLI ZIGOMI, LE GUANCHE, LE FOSSETTE, IL MENTO, LA BOCCA, LE LABBRA, TUTTO QUESTO, QUESTE FORME, SONO STATE DEFINITE NEI SECOLI DEI SECOLI DALLO SCORRERE DELLE LACRIME. PERO' NON PENSARE CHE MI RIFERISCA SOLTANTO ALLE LACRIME DI DOLORE. CERTO QUELLE ANCHE. PER L'AMOR DI DIO, MA PENSO ANCHE A QUELLE DI GIOIA O COMMOZIONE. NO. VA BENE, IN REALTA' PENSAVO ALLE LACRIME DI DOLORE. PERDONAMI. HO MENTITO. O MEGLIO, NO. NON HO MENTITO. VOLEVO SOLO EDULCORARE LA COSA. INOLTRE, NON VOLEVO DIRTI UNA COSA TRISTE. ANCHE SE SO CHE TU, COSI' BELLA SOLARE E SORRIDENTE, NON SEI MAI TRISTE - GUARDA IL TUO VISO, COM'E' LISCIO. E' LISCIO. TU NON HA MAI PIANTO FIGLIA MAI?



Fig.2

8.2) “Costituzione” e “apocalisse” del *mundus* umano in De Martino

Giuliana: Ho conosciuto una ragazza

Corrado: Dove?

Giuliana: Là

Corrado: Vuoi dire in clinica?

Giuliana: Stava molto male...è che voleva avere tutto.

Corrado: Tutto che cosa.

Giuliana: Il dottore le diceva: lei deve imparare ad amare.

Amare una persona, o una cosa, suo marito, suo figlio, un lavoro, anche un cane.

Ma non marito, figlio, lavoro, cane, alberi, fiume...

Corrado: Ti ha mai detto che cosa sentiva?

Giuliana: Le mancava il pavimento...l'impressione di scivolare su un piano inclinato, di andare giù, d'essere sempre lì lì per affogare...e non hai niente.³⁸¹

Il *medium* della cultura è l'ambiente in cui vive l'uomo, il suo habitat naturale. È questa la lezione che si può trarre dalla rivoluzione copernicana della *Grammatologia* di Derrida: la cultura umana, con i suoi segni visibili e tangibili, le sue tracce, le sue cancellature, le sue lacune e i suoi fraintendimenti, non costituisce un decadimento da uno stato edenico, in cui l'uomo viveva in armonia con la natura, ma è la *natura* stessa dell'uomo, il modo in cui egli si “armonizza” con l'ambiente circostante, si relaziona sia con le piante, gli animali, il territorio e, allo stesso tempo, con i propri simili. Derrida rappresenta icasticamente questa “naturalità della cultura” e “culturalità della natura” umana con l'immagine provocatoria dell'anteriorità della *scrittura*, espressa dal paradosso di un “supplemento originario”: ad essere originario, per l'uomo, non è l'essere nella sua nudità, ma le rappresentazioni visibili e tangibili della cultura, i supplementi ermeneutici che egli attribuisce fin dal principio ai fenomeni, senza i quali non potrebbe comprendere quello che gli accade, comunicare con i suoi simili, orientarsi e prendere decisioni.

Più o meno negli stessi anni in cui Derrida scuoteva le fondamenta della filosofia occidentale con i suoi scritti sulla decostruzione, in Italia, Ernesto De Martino stava sviluppando una concezione dell'antropologia generale basata su presupposti analoghi. Nella sua monumentale ricerca sulle “apocalissi culturali”, infatti, per poter studiare la ricorrenza del tema della “fine del mondo” in tutte le culture e nelle psicopatologie individuali, De Martino dovette trovare una definizione di “mondo” capace di rendere conto di questa costante psicologica e culturale: quando si parla di fine del mondo, nel vissuto dei pazienti affetti da disturbi psichici o nei miti culturali, *cos'è* che finisce? Come si definisce il “mondo” che va in pezzi per gli schizofrenici e per gli apocalittici? Per potersi sgretolare, infatti, tale mondo deve essersi formato, deve avere una sua struttura, una regolarità, delle proprietà che

³⁸¹ Dialogo tra Giuliana (Monica Vitti) e Corrado Zeller (Richard Harris) in una scena del film *Il Deserto Rosso*, di Michelangelo Antonioni (Italia/Francia 1964).

lo caratterizzano. Il mondo che finisce non è semplicemente il “tutto”, l’ “essere” in generale, se così fosse non implicherebbe alcun dolore, e quindi, non farebbe paura, non disorienterebbe, non produrrebbe sgomento. La fine del mondo non è l’esplosione del pianeta Terra, ma il venire meno di una struttura fondamentale per l’orientamento degli uomini nella vita, un orientamento che riposa su due determinazioni originarie: la sua mediazione con le forze dell’universo attraverso i simboli, e, correlativamente, il suo vivere in società. Assieme, questi due momenti costituiscono quello che De Martino chiama il *mundus* umano, l’elaborazione *intersoggettiva* dell’universo *simbolico* della cultura³⁸².

Similmente a Derrida e alla sua nozione di “supplemento” De Martino definiva la formazione del *mundus* umano come la risultante di un “ethos intersoggettivo del trascendimento”:

questa tensione, questo psichismo che oltrepassa l’organico, questo movimento che dalla vitalità va all’umanità, questa forza che può venir meno (*la force et la faiblesse psychologiques* di Janet) non è la vita, l’*élan vital*, ma l’ethos del trascendimento, il compito primordiale e inderivabile che appunto fa passare dall’origine della vitalità a quello dell’umanità, cioè della valorizzazione intersoggettiva della vita.³⁸³

La capacità di astrazione (trascendimento) è coestensiva alla capacità di comunicazione (intersoggettività), e di servirsi di un mezzo – sia anche soltanto il proprio corpo, come avviene in quel grado zero della comunicazione che è il gesto di indicare – per poter trasmettere un contenuto astratto. ‘Astratto’, in questo caso, non significa semplicisticamente l’opposto di ‘concreto’, ma denota la capacità degli atti di comunicazione di trascendere la fatticità del contesto – di “oltrepassare l’organico” dice De Martino – per istituirci un supplemento di senso, ed è proprio in questo “supplemento” che consiste l’essenza della comunicazione: “quando una mano indica il cielo l’imbecille guarda il dito”, recita il proverbio, e cioè, il gesto di indicare “trascende”, per così dire, la fisicità del dito, non si risolve nella semplice presenza di una mano alzata, ma “fa segno” verso una realtà supplementare, verso un *altrove*, non solo mentale e concettuale, ma anche, anzitutto, fisico (a chi mi chiede dov’è il bagno posso rispondere “in fondo a destra” o semplicemente indicare con la mano che si trova in un’*altra* stanza).

Per contro, continua De Martino, lo psicotico grave è tale proprio perché non ha un mondo, egli è “clinicamente” solo, tagliato fuori dall’ “ethos intersoggettivo del trascendimento”, incapace di condividere il medesimo orizzonte di senso con gli altri uomini, di decifrare i medesimi supplementi significanti. Per questo, la “fine del mondo” non è il castigo divino, l’ekpirosi cosmica, o, in termini secolari, la distruzione del pianeta, ma anzitutto quella che De Martino chiama “apocalissi psicopatologica”: il “sentimento della fine” in cui si sfaldano i nessi intersoggettivi del senso, il tessuto dei significanti che costituisce il *mundus* umano. Come risulta dall’analisi di De Martino e dalla sua vasta raccolta di casi clinici, tale sentimento della fine si accompagna invariabilmente (se non ne è la conseguenza diretta) a un “mutamento di *significato*” nella vita comunicazionale del paziente:

³⁸² Un concetto quello di *mundus*, che abbiamo già incontrato: cfr. *infra*, capitolo 7.3.1 “‘The medium is the world’: il *mundus* della cultura”.

³⁸³ E. De Martino, *La fine del mondo. Contributo all’analisi delle apocalissi culturali*, Torino, Einaudi, 2002 (1977), p. 15.

è questa, infatti, la prima e più fondamentale forma del “vissuto di alienazione” (p. 86) presa in esame dall’antropologo partenopeo, da cui conseguono tutte le altre. Ecco la lista completa, o meglio, una delle sue molteplici stesure, dacché De Martino non ha mai cessato di rimettervi mano (non ci si lasci spaventare dal linguaggio esoterico, ma si cerchi piuttosto, anche in questo caso, di coglierne il senso all’interno di una costellazione, la “nube semantica”):

– *Il mutamento di significato* – Res tua agitur – le forme della depersonalizzazione – il troppo e il poco di semanticità degli enti intramondani – il crollo degli orizzonti di domesticità culturale del mondo – risonanza cosmica della crisi degli enti intramondani – l’onniallusività irrelata degli enti intramondani in travaglio e l’universo in tensione – la sindrome di Conrad – la reazione di Sansone – la colpa radicale e la melanconia – l’essere agiti da, la perdita dell’intimità, influenze e macchinazioni occulte. La pluralità delle esistenze psicologiche contemporanee e successive – la in operabilità del mondo nella sua forma radicale: la catatonia. Gli ambiti mondani e le fobie – la in operabilità del mondo e la ripetizione: ecolalia, ecomimia, ecoprassia, flessibilità cerea, stereopatie – la in operabilità del mondo e i conati insolventi di ricostruzione magica – il conato dell’accelerazione vitale: la mania [*corsivo mio*]³⁸⁴

Bisogna riconoscere ai curatori il merito di aver sottolineato l’originarietà del “mutamento di significato” all’interno della galassia di riflessioni demartiniane attorno al tema della “fine del mondo”. Il buco nero al centro di questa galassia semantica, è il concetto marxiano di *alienazione*, di cui De Martino cerca di ricostruire lo spettro di tutte le sue possibili declinazioni: anzitutto l’alienazione psicologica (l’apocalissi psicopatologica) e religiosa (l’*eschaton* cristiano), ma anche l’alienazione sociale, lavorativa, economica, razziale, corporale, intellettuale, e via di seguito, essendo le forme dell’alienazione virtualmente infinite, a ognuna delle quali corrisponde un tipo diverso di “fine del mondo”.

Lo stesso De Martino, nonostante i molti anni di ricerche, non riuscì mai a organizzare il materiale documentario e le proprie analisi teoriche secondo un principio coerente, e continuò fino alla fine dei suoi giorni a fare e disfare infaticabilmente l’intero piano dell’opera, come un’interminabile tela di Penelope. Il risultato di questo titanico sforzo intellettuale, interrotto anzitempo dalla morte, il volume *La fine del mondo*, non è dunque propriamente un “saggio”, che traghetta il lettore da una serie di premesse a delle conclusioni attraverso uno svolgimento argomentativo, ma piuttosto una grande tavola operatoria³⁸⁵, in cui i contenuti sono tutti simultaneamente *compresenti*: per questo si incontrano talvolta molteplici redazioni dello stesso pezzo, aggiornamenti della stessa lista (come quella citata sopra, ad esempio che è solo una delle varie versioni che si trovano nel volume), riformulazioni degli stessi aforismi, ripetizioni dello stesso linguaggio formulare, quasi come se l’autore stesse mimando, nell’esposizione stessa, l’attitudine alla ripetizione ossessivo-compulsiva dei pazienti affetti da schizofrenia oggetto della sua ricerca. Nell’accostarci a questo testo, dunque, si deve fare lo sforzo di abbandonare i nostri pregiudizi di lettura, secondo cui un libro è costruito secondo un ordine cronologico, rappresentato fisicamente dalla disposizione in ordine crescente delle pagine, cercando invece di osservarlo in maniera spaziale, sincronica, sinottica. (Per questa sua caratteristica, il modo più appropriato per

³⁸⁴ *Ivi*, p. 80.

³⁸⁵ Sul concetto di “tavola operatoria”, cfr. G. Didi-Huberman, *Atlas*, Paris, Minuit, 2011.

leggerlo sarebbe quello di scorporarne le pagine e disporle su dei grandi pannelli, come una galassia, ogni pannello della quale rappresenta una costellazione³⁸⁶).

Fatta questa precisazione, possiamo tornare alla nube semantica dell'apocalisse culturale, che ruota attorno al concetto di alienazione, vero e proprio buco nero che risucchia ogni slancio di vita, ogni "ethos del trascendimento" e con esso ogni "progettazione comunitaria dell'utilizzabile", o "operatività mondana" (il *mundus* umano, infatti, si definisce in ultima istanza "l'orizzonte culturale di operabilità della vita", – De Martino 2002, p. 9). Componendo queste due formule, la fine del mondo viene così a configurarsi come la "crisi dell'ethos del trascendimento valorizzante nel valore inaugurale del progetto comunitario dell'utilizzabile" (*ivi*, p. 77). Una dicitura così complessa sembra complicare il fenomeno più di quanto non lo spieghi, proprio come la variegata costellazione di termini, figure e concetti che abbiamo incontrato poco sopra, nel cui ginepraio De Martino stesso faticava a orientarsi. A un'osservazione più attenta, però, ci si rende conto che l'alienazione non è poi così un buco nero, che tutto s'inghiotte, compresa la luce intellettuale che cerca di rischiararla, ma che è invece possibile ricostruirne la struttura.

Come abbiamo accennato, è merito dei curatori aver messo in rilievo il "mutamento di significato" rispetto a tutti gli altri termini della nube semantica dell'alienazione/apocalisse, una priorità di cui lo stesso De Martino non si era pienamente avveduto³⁸⁷. Una scelta editoriale dalle profonde implicazioni teoriche. Che cos'è, infatti, l'ethos intersoggettivo del trascendimento con cui l'uomo "si appaesa" nel mondo, lo "addomestica", vi "prende dimora", dischiudendo lo spazio culturale dell' "operatività mondana", se non l'istituzione di un orizzonte condiviso di senso, trascendente rispetto alla mera fatticità dell'organico? In cosa ricercare la struttura di fondo del *mundus* umano, allora, se non in quel supplemento del significato che si costituisce sempre nel duplice segno della medialità e dell'intersoggettività? L'analisi demartiniana della psicopatologia è particolarmente illuminante in questo senso, definendo il "mutamento di significato" che si accompagna al disturbo mentale in termini di eccesso o difetto rispetto all'orizzonte condiviso di senso costitutivo del *mundus* culturale umano:

[Da una parte] il troppo poco di semanticità come perdita dell'autentico oltre culturale – cioè della operabilità delle cose [...]: esse perdono quella resistenza e corposità aperta al maneggevole e all'utilizzabile.

³⁸⁶ Il riferimento, naturalmente, è il *Bilderatlas Mnemosyne* di Warburg. Se una ricerca non riesce a conquistare la forma-libro, questo non è necessariamente dovuto all'incapacità dell'autore. Talvolta – e l'opera di De Martino ne è un esempio, così come i *Passages* di Benjamin, gli scritti postumi di Wittgenstein (a cominciare dalle *Ricerche Filosofiche*, ma anche e soprattutto il *Big Typescript*) e il *Bilderatlas* di Warburg –, è la ricerca stessa a richiedere una forma diversa rispetto a quella "temporale" del libro: una forma spaziale, sinottica, visuale, che non dà al lettore una ricetta, una *theoria*, un punto di vista, un insegnamento, ma uno spazio in cui muoversi, un'atmosfera in cui respirare, un intero continente vergine in cui elaborare le proprie teorie, i propri punti di vista, le proprie ricette, le proprie critiche. A questa caratteristica è dovuto, con ogni probabilità, il fascino irresistibile che tali opere continuano a esercitare.

³⁸⁷ Una nota curatoriale, infatti ci informa che "gli appunti relativi al 'mutamento di significato' erano in parte fusi con quelli inerenti al capitolo 1.1.1 ['vissuto dell'alienazione e delirio di fine del mondo'], in parte sparsi. Ci è sembrato opportuno isolarli, assieme collegandoli alle altre singole analisi delle forme del vissuto di alienazione, secondo quanto indicato dallo schema al brano 36 [la lunga lista che abbiamo citato]", E. De Martino, *La fine del mondo*, op. cit., p. 86).

[Dall'altra] il troppo di semanticità manifesta la modalità del vuoto oltre. Il crollo dell'oltre valorizzante lungo tutto il fronte del percepibile converte i singoli percepiti in percezioni destrutturanti cioè travagliate da un oscuro alone semantico; gli ambiti percepiti vanno oltre in modo irrelato, caoticamente onniallusivi. [...]. Nella vana ricerca del suo oltre ogni percepito si disfa, è travagliato da una forza che lo spinge a trasformarsi in altro, senza mai riposare in una percezione autentica: l'errare vano dell'oltre si manifesta come deformazione mostruosa, facendosi malignamente vivo di intenzioni occulte, di trame ostili, di insidie subdole, di cariche distruttive in un continuo accennare al percipiente cui è rivolto il caotico messaggio.³⁸⁸

Sia l'eccesso che il difetto di semanticità sono tali in rapporto all'*oltre* che costituisce l'apertura del significato. E l' "oltre", a sua volta, possiamo definirlo derridianamente come il "supplemento" con cui si trasforma un oggetto o un gesto qualsiasi in un *medium*, in un supporto, portatore di significato. Occorre qui fare particolare attenzione, perché ci muoviamo su un crinale così sottile da rendere alto il rischio scivolare, dando adito a fraintendimenti: il fatto che il significato si costituisca come "oltrepassamento dell'organico", astrazione rispetto a qualsiasi concreto sensibile, non vuol dire che esso sia un'entità puramente mentale, astratta, inorganica, come lascerebbero supporre i termini demartiniani. Semmai, è vero il contrario, e ciò appare con chiarezza nella malattia mentale, la quale, producendo un terremoto nella sfera della semanticità, non altera necessariamente i processi logici del pensiero (anzi, in molti casi, il delirio si sviluppa secondo una logica ferrea, quella che si suol dire una "lucida follia") ma va a intaccare la stessa vita percettiva dell'individuo, rivelando come la nostra stessa vita sensibile, lungi dall'essere un mero automatismo organico, sia intrisa di interpretazione, di pensiero, di desiderio, e di sentimento, – in una parola di *cultura*. Fin dal principio, le cose del mondo ci arrivano già come segni, come portatori di significato, e dunque, come *media*: non esistono cose in sé, oggetti puri, *noumeni* (e se esistessero, ci insegna Kant, sarebbero impercettibili), ma soltanto *fenomeni*, e cioè oggetti-segnati, "oggetti-come", supporti di un possibile significato: se allungo la mia mano e la passo sulla scrivania, non "percepisco la scrivania", ma percepisco un "ente-come-scrivania". Di conseguenza, come ormai sappiamo, quando si parla di "*sensò*" non c'è motivo di tentare di sciogliere la bisemia di questo concetto, essendo il "*sensò*" tanto la percezione organica di un fenomeno quanto la sua decifrazione semantica, che "oltrepassa l'organico", "astraendo" da esso e interpretandolo come un segno all'interno di una struttura complessiva di significato, o, ancor più in generale, dandogli un "*sensò*" all'interno di una *forma di vita*.

Se nella vita ordinaria queste possono sembrare oziose complicazioni filosofiche³⁸⁹, nell'insorgere del disturbo mentale esse si manifestano direttamente nel vissuto in tutta la loro drammatica potenza, rivelando come la nostra percezione sensibile sia già da sempre carica di sovratoni ermeneutici, o che è lo stesso, come la nostra stessa natura sia intrisa di cultura. "Entrai in un caffè e vi erano tre tavole bianche: mi parve che potessero significare la fine del mondo" (De Martino 2002, p. 88): è questo un caso evidente di *sovrainterpretazione*, o "eccesso semantico", tipico degli stati maniaci, in cui il paziente trascende l'umile e semplice

³⁸⁸ *Ivi*, p. 87.

³⁸⁹ In queste poche righe è condensata tutta la storia della fenomenologia, da Kant a Merleau Ponty, passando dall'analisi husserliana dell'essere-alla-mano dei fenomeni al concetto heideggeriano di mondità del mondo intesa come struttura generale della significatività, formulata nel capitolo di *Essere e Tempo* "Rimando a segno". Cfr. M.Heidegger, *Essere e Tempo*, Milano, Longanesi, 2005, pp. 104-11

presenza di tre tavole bianche, di per sé perfettamente innocue, scorgendovi i segni di una catastrofe cosmica. “La luce del giorno è sbiadita, il sole è pallido, non tramonta, le stelle precipitano dal cielo, la terra è piatta, arida, o manca sotto i piedi” (ivi, p. 91) : ecco invece un esempio di *sottointerpretazione*, o “troppo poco semantico”, tipica degli stati depressivi, in cui avviene il processo opposto: i fenomeni vengono privati di significato a tal punto, da andare contro il più comune buon senso, arrivando a negare il massimamente ovvio – che il sole riscaldi e che la terra che abbiamo sotto i piedi possa sostenerci. In entrambi i casi, corrispondenti alle due fasi del disturbo bipolare, o *ciclotimia*, andiamo incontro a una disgregazione di quell’orizzonte di senso condiviso, di quella forma di vita che De Martino chiama *mundus*, all’interno della cui struttura gli uomini possono comunicare tra di loro e con il loro ambiente fatto di piante, animali, minerali, e città, scambiarsi informazioni e merci, lavorare, dedicarsi alle arti e alle scienze, costituire famiglie, fondare imperi, farsi la guerra, etc. Quando questi nessi sociali si sfilacciano, invece, e il trascendimento del dato sensibile cessa di essere un’impresa intersoggettiva per diventare un’attività autistica, un’ermeneutica solitaria, “tutto deborda dal suo ordine, correndo verso la propria modalità distruttiva, incomparabile con l’operabilità umana” (ivi, p. 91). Insomma: è la fine del mondo.

Come sappiamo, il bipolarismo non solo è il disturbo mentale con cui Warburg dovette combattere per tutta la vita, costringendolo per quattro anni in una clinica psichiatrica, ma costituisce anche uno dei concetti-cardine della sua scienza della cultura. È questa la *Polarität* dei simboli della cultura, che oscillano costantemente tra cariche energetiche opposte nel corso della storia (come il simbolo del serpente, che oscilla costantemente tra la valenza demoniaca della morte e della malattia e quella positiva della guarigione e della salvezza), che portò Warburg a concludere che è la civiltà stessa a essere intimamente “schizofrenica”³⁹⁰. Se da una parte, infatti, l’istituzione originaria di un supplemento, l’interpretazione, la facoltà di astrazione è ciò che permette agli uomini di costituire il loro *mundus* la forma di vita in cui possono appaersarsi, prendere dimora nell’ordine del cosmo, e così emanciparsi dal terrore irrazionale dei demoni e dalle superstizioni “creando una distanza” tra sé e la mera fatticità dei fenomeni, “trascendendo l’organico” e sublimandolo nella dimensione del simbolo, in un “oltre” che Warburg chiama “spazio per il pensiero”; dall’altra, essa minaccia costantemente di distruggere questo stesso spazio in cui ha luogo l’ethos del trascendimento intersoggettivo, sfibrando i nessi costitutivi della progettazione comunitaria, e spingendo gli uomini al delirio e al delitto, attraverso la produzione di mitologie devastanti, di nuove idolatrie, di nuove superstizioni, di nuovi demoni. È quanto avvenne con l’insensata carneficina della Prima Guerra Mondiale, forse la prima autentica “guerra di immagini” della modernità (intese sia come narrazioni che come immagini in senso proprio), in cui un’intera generazione di giovani europei fu mandata al massacro in nome della più meschina propaganda giornalistica e che coincise con l’eruzione dei sintomi psicopatologici di Warburg³⁹¹.

Anche in Warburg, dunque, si ritrova questo nesso tra costituzione culturale del *mundus* e rischio dell’apocalisse, sia essa psicopatologica (vissuta da lui personalmente) o storica e politica (la Grande Guerra, a partire dalla quale ha cominciato a prendere forma il

³⁹⁰ “L’intera umanità è eternamente e in ogni epoca schizofrenica”. A. Warburg, *Gli Hopi*, op. cit. p. 50.

³⁹¹ Per un approfondimento sulle condizioni di Warburg durante la Grande Guerra, si rimanda ai contributi nel volume collettaneo curato da G. Korff, *Kasten 117: Aby Warburg und der Aberglaube im Ersten Weltkrieg*, Tübinger Vereinig, 2008.

atroce degli immaginari apocalittici, transitato nelle epoche successive: dalla ‘soluzione finale’ dell’Olocausto allo spettro della distruzione mutua nella Guerra Fredda all’attuale Guerra al Terrore). La sua vicenda umana e intellettuale rivela come il *mundus* in cui viviamo non sia un’entità data una volta per tutte, ma un processo storico che oscilla costantemente tra l’esplosione del *sintomo* e l’elaborazione del *simbolo*, un processo di cui siamo tutti responsabili in prima persona. Il “caso” Warburg esemplifica in maniera paradigmatica uno degli assi portanti del pensiero di De Martino, condiviso con un certo numero di pensatori del ‘900³⁹², ma che continua a costituire uno scandalo per la scienza psichiatrica e per la sua posizione istituzionale all’interno della nostra cultura: la concezione della malattia mentale come fatto sociale. Con questo non ci riferiamo allo studio statistico dell’incidenza di determinate malattie in determinati strati sociali ma, molto più radicalmente, alla *malattia stessa* – e la malattia mentale in particolare – come un disturbo nella costituzione intersoggettiva del senso, come strappo in quello che De Martino chiamava “progettazione comunitaria dell’operabilità intramondana”. Si tratta di un punto in cui l’analisi critica non può sottrarsi alla presa di posizione politica, e del resto, era proprio questo il fine della ricerca di De Martino, che concepiva l’impegno scientifico *eo ipso* come militanza intellettuale. Se, infatti, nelle sue forme psicopatologiche il “sentimento di fine del mondo” si presenta come una distruzione dei nessi sociali in cui si produce l’assegnazione dei significati alle cose, dei ruoli alle persone, e di un progetto condiviso alla società, fatalmente, varrà anche il contrario, e cioè lo smantellamento storico e politico di tali nessi³⁹³ tenderà a produrre un disagio psichico crescente in una popolazione individui sempre più soli, sempre più isolati, e per questo, sempre più vulnerabili all’apocalisse psicopatologica.

Come recita un famoso aforisma nietzschiano, “se scruti a lungo un abisso, anche l’abisso scruterà dentro di te”³⁹⁴: se si accettano le premesse scientifiche di De Martino, insomma, bisogna farsi carico anche delle loro conseguenze politiche. Soltanto a partire da questa presa di posizione si possono osservare i fenomeni concreti, e prendere in esame le statistiche, senza aspettare che ci dicano loro cosa pensare, come se la nostra coscienza politica dovesse dipendere da un calcolo algoritmico. Ecco allora che scopriamo tutta una serie di studi che si muovono in questa direzione, come, ad esempio, l’ottimo saggio di Jonathan M. Metzl³⁹⁵ *The Protest Psychosis. How Schizophrenia became a Black Disease*, sulla crescita drammatica dell’incidenza delle psicopatologie nella popolazione nera americana, in cui viene tracciata, dati alla mano, una connessione diretta tra l’emarginazione sociale del “ghetto” e il rischio di disagio psichico a cui sono soggetti i suoi abitanti.

³⁹² Si pensi, a questo proposito, a *L’Io diviso. Studio di psichiatria esistenziale*. (Torino, Einaudi, 2010), testo pionieristico di R.D. Laing, o le ricerche di Bateson sul “double bind” nella schizofrenia, che rientrano nel quadro complessivo della sua ecologia della mente. Cfr. *Verso un’ecologia della mente*, Milano, Adelphi 2000, e *Mente e Natura*, Milano, Adelphi 1984.

³⁹³ Attraverso i processi di individualizzazione, la destituzione del significato di intere istituzioni, mestieri e ruoli all’interno della società, la svalutazione del lavoro di milioni di individui, la marginalizzazione di enormi fette del corpo sociale, dai migranti, alle minoranze etniche, a quelle di genere, fino al dramma della disoccupazione giovanile, del collasso delle imprese nel mezzogiorno d’Europa, dell’esclusione degli anziani, solo per fare qualche minimo esempio.

³⁹⁴ F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, Milano, Adelphi, 1977, p. 79.

³⁹⁵ Jonathan M. Metz, *The Protest Psychosis. How Schizophrenia became a Black Disease*, Beacon Press, 2011.

Per quanto si tratti di un tema tra i più urgenti per il pensiero critico, non in questa sede non possiamo che limitarci a richiamarlo a titolo di esempio. Quello che qui ci interessa, infatti, non è tanto seguire gli sviluppi sociologici della teoria delle segnature culturali, quanto piuttosto definirne la struttura, cercare di comprendere il motivo per cui la follia, il disagio, il caos e il terrore insistono nello spazio del sapere come suo antispazio di validazione, come superficie di proiezione su cui si fonda, mostrare come la cultura umana non sia uno spazio liscio, in cui si rispecchia l'immutabilità dell'essere, ma uno campo energetico sprigionato dalla tensione di forze contrastanti, da estremità polari, che si intersecano e trapassano costantemente l'una nell'altra, come i sentieri del giorno e della notte su cui sorge la dimora di Dike. Per questo i *simboli* della cultura non possono essere separati, in linea di principio, dai suoi *sintomi*, dai suoi eccessi, dalle sue devianze, dai suoi fraintendimenti, dalle sue sofferenze. Nelle pagine che seguono, lasciando per il momento da parte i sintomi del disagio psichico, il nostro caso di studio sarà un altro sintomo che segna in profondità il volto l'epoca in cui viviamo: il terrorismo internazionale, al quale Mitchell ha dedicato uno dei suoi studi più efficaci di iconologia critica.

Antispazio # 5

Metafisica del terrore. “Per una guerra all’errore”

Sappiamo che oggi la guerra più terribile può essere condotta solo in nome della pace, l'oppressione più terribile solo in nome della libertà e la disumanità più abietta solo in nome dell'umanità.

Carl Schmitt³⁹⁶

In *Cloning Terror*³⁹⁷, la lettura che Mitchell dà degli attacchi terroristici dell’11 settembre e della susseguente guerra delle immagini mostra in maniera esemplare come, tanto la sottointerpretazione empiricista quanto la sovrainterpretazione cospirazionista si rivelano essere, in ultima istanza, due volti inscindibili di una medesima superstizione, che nel nostro presente storico ha assunto le fattezze spettrali del “terrore”.

Dalla parte dei “fatti” troviamo le “versioni ufficiali” del governo e dei grandi network televisivi, l’appello al fatto che “le immagini parlano da sole”, e per questo, non devono essere interpretate e problematizzate, ma giustificano con la loro muta eloquenza qualsiasi provvedimento, anche il più estremo, fino alla sospensione del diritto e l’istituzione di uno stato d’emergenza permanente, – o sarebbe più corretto dire, la de-istituzione dello stato di diritto in uno stato d’emergenza permanente. Un percorso di sola andata – ingiustificabile da ogni punto di vista, privo dei più elementari nessi logici, ma imposto con la forza apodittica del dogma, con l’autorità di chi fa la legge – che ha condotto dagli attacchi terroristici dell’11 settembre a quella “guerra al terrore” che ha prodotto sanguinose campagne militari in tutto il medio oriente, decine di migliaia di morti, un numero incalcolabile di feriti e di profughi, nonché, inevitabilmente, una recrudescenza del terrorismo di cui ancora oggi siamo costretti a vedere gli esiti più tragici³⁹⁸.

Dall’altra parte rispetto alle versioni ufficiali delle autorità, troviamo il discorso proliferante all’infinito del cospirazionismo, la sindrome del complotto, la paranoia che grandi macchinazioni governino le vite degli uomini e il corso della storia. Una galassia incredibilmente variegata, quella del cospirazionismo, che va dall’ideologia stessa dei tagliagole – i quali operano secondo una logica asimmetrica, tracciando inferenze oblique tra i piani della macroeconomia e della geopolitica e quello, irrelato, delle vite private di singoli individui, sui quali si accaniscono presumendo di colpire così in maniera esemplare “il sistema” – alle infinite variazioni sul tema del complotto, dalle sinistre radicali, ecologiche, altermondialiste, alle nuove destre identitarie e tradizionaliste, tutte accomunate da un medesimo credo antiglobale, seppur declinato, come vedremo tra un istante, in forme e

³⁹⁶ C. Schmitt, *Le categorie del ‘politico’*, Bologna, Il Mulino, 1998, p. 184.

³⁹⁷ W.J.T. Mitchell, *Cloning Terror. La guerra delle immagini dall’11 settembre a oggi*, Firenze-Lucca, Casa Usher, 2012.

³⁹⁸ Proprio in queste settimane, lo Stato Islamico dell’ISIS ha ripristinato la macabra pratica terroristica delle decapitazioni di ostaggi occidentali, riproducendo nei suoi video il setting utilizzato da Al Qaida nella sua guerra di immagini: prigioniero inginocchiato, vestito in arancione come i detenuti di Guantanamo, alla sua sinistra il boia, tutto in nero, che pronuncia la sua condanna prima di trucidarlo.

modalità imparagonabili tra loro. In breve, tutte le versioni del cospirazionismo, da quello impegnato con cui i documentaristi di sinistra hanno dimostrato in tutte le salse la connivenza del governo Americano con gli attentatori dell'11 settembre, a quello truculento e sanguinario dei terroristi, riposano sulla medesima struttura formale della sovrainterpretazione, o ipersignificazione. E sottolineiamo *formale*, a scampo di fraintendimenti. Per i teorici del complotto, infatti, ogni dettaglio della nostra realtà, dall'aumento dei biglietti della metropolitana alle pubblicità in TV, al colore della cravatta del Presidente, può essere il segno di una cospirazione, di un attacco del sistema contro gli individui, di una minaccia *oggettiva*. Anche i terroristi sovrainterpretano, ma dal versante opposto, quello *soggettivo* della percezione del proprio operato: mentre il cospirazionista vede ovunque la fine del mondo, infatti, loro pensano di poter scatenare ad ogni attentato la fine del mondo, non facendo che riprodurre a oltranza il peggiore dei mondi possibili, in una spirale inarrestabile di violenza. Ne risulta che se è vero che “cospirazionisti” e “cospiratori” condividono lo stesso versante della sovrainterpretazione, lo fanno in modalità opposte. L'una per lo più inutile dal punto di vista critico e tendenzialmente controproducente per chi la pratica (è brutto essere paranoici...), l'altra disastrosa sotto tutti i punti di vista.

Come nota Mitchell il terrorismo è *per definizione* una guerra di immagini:

per definizione il termine terrorismo non si applica alle normali azioni militari di invasione, conquista, o occupazione. Al contrario, si riferisce a un uso della violenza che, paragonato alla guerra aperta, è relativamente ridotto e localizzato, solitamente indirizzato contro la popolazione civile, allo scopo di demoralizzare una società lanciando il messaggio che “nessuno è al sicuro” e il nemico potrebbe essere ovunque. In altre parole, si tratta di una forma di guerra psicologica concepita per attaccare non avversari militari, ma obiettivi simbolici (preferibilmente facendo anche alcune “vittime innocenti”). È un assalto all'immaginario sociale finalizzato a generare ansia, sospetto e, soprattutto, una reazione autodistruttiva.³⁹⁹

Gli attacchi terroristici non sono azioni militari, ma per dirla con Horst Bredekamp “atti iconici”, volti a produrre immagini, simboli, e quindi sovrattoni, supplementi di senso, allo scopo di diffondere tra la popolazione una nuova percezione della realtà, basata sulla paura, sull'insicurezza, sul sospetto generalizzato. Allo stesso modo, la cosiddetta “guerra al terrore”, con le sue campagne militari, i suoi proclami di “esportazione della democrazia”, l'utilizzo della guerra psicologica della tortura, l'instaurazione di uno stato d'eccezione permanente, non solo nei confronti dei presunti “terroristi” ma, giocoforza, dell'intera popolazione, ha lo scopo di produrre un immaginario terroristico contrastante. Il che significa che il pensiero, per poter comprendere criticamente questi fenomeni (e quindi per poter reagire efficacemente a essi), deve considerarli sul piano che è loro proprio: quello dell'iconologia, vale a dire della rappresentazione della realtà per mezzo di immagini, siano esse iconiche o verbali, e cioè come *narrazione*.

Come abbiamo visto, ogni rappresentazione è un'interpretazione, vale a dire l'attribuzione di un supplemento di senso ai fatti bruti della realtà, – o meglio del “reale”, se vogliamo rispettare la distinzione lessicale lacaniana, dacché quella che lui chiama “realtà” è già da sempre filtrata culturalmente, simbolizzata, spiritualizzata, un sinolo di fatti e

³⁹⁹ W.J.T. Mitchell, *Cloning Terror*, op. cit., pp.30-1.

rappresentazioni. Di conseguenza, la guerra delle immagini tra terroristi e governi, tra lo “stato” dei terroristi (che oggi si autoproclama col nome di ISIS) e il terrorismo “di stato”, è una guerra di immagini del mondo e cioè di rappresentazioni, di interpretazioni, di supplementi, di segnature, che si contendono la chiave semantica della realtà del mondo globalizzato:

Il nostro tempo non ha assistito semplicemente a un aumento delle immagini e della loro diffusione, ma a una vera e propria *guerra* di immagini, in cui i paletti che definiscono il “mondo reale” non potevano essere più alti. Questa guerra è stata combattuta *in nome* di immagini antitetiche del futuro; ma è stata anche dichiarata *contro* delle immagini (alcuni atti di iconoclastia e distruzione di immagini ne hanno costituito momenti essenziali); ed è stata combattuta *per mezzo* di immagini, alcune per scioccare e traumatizzare il nemico, allo scopo di demoralizzarlo, altre, invece, sono state concepite per riprodursi all'infinito, allo scopo di contaminare l'immaginario collettivo della popolazione globale⁴⁰⁰.

Su questo piano, o meglio sul crinale sottilissimo e scivoloso dell'iconologia critica, si può osservare come i due versanti dell'ultrainterpretazione tendano costantemente a scambiarsi di posto, a confondersi, a trapassare l'uno nell'altro, fino a entrare in una zona di indiscernibilità, proprio come nella ciclotimia gli stati depressivi e quelli maniaci si alternano ciclicamente.

Anzitutto le due facce della sovrainterpretazione, quella soggettiva dei terroristi e quella oggettiva dei cospirazionisti, si alimentano a vicenda, al punto che il cospirazionismo, per definizione, considera indiscernibili l'azione dello stato e quella dei terroristi. Ogni cospiratore, a sua volta, nasce come cospirazionista, passando dalla sponda oggettiva-passiva a quella soggettiva-reattiva della sovrainterpretazione: basta ascoltare un proclama terroristico, o leggere un manifesto, infatti, per rendersi conto di come il linguaggio dei cospiratori (carnefici) sia esattamente quello dei cospirazionisti (vittime), tradotto in prassi rivoluzionaria. A limite, allora, vediamo come non possano esistere tra gli intellettuali borghesi, autentici cospirazionisti, almeno fin tanto che restano “cospirazionisti”, ma tutt'al più cattivi critici, dacché ogni pensiero cospirazionista, identificando stato e terrore, non può che tradursi, prima o poi, in una prassi cospirativa⁴⁰¹.

Le sovrapposizioni e gli scambi non avvengono soltanto all'interno della sovrainterpretazione, ma anche tra i due versanti dell'ultrainterpretazione, i due poli tra cui oscilla la schizofrenia della civiltà: come abbiamo già accennato, la presunta “sottointerpretazione” dei fatti da parte dell'establishment, lungi dall'essere una sottovalutazione della loro portata, ha portato i governi a sovrainterpretare le misure per fare fronte alla minaccia del terrorismo, rispondendo con i raid aerei alle gole tagliate. In questa reazione apparentante scomposta, insensata, da parte delle forze politiche occidentali ritroviamo la medesima logica obliqua del terrorismo, che risponde con un vero e proprio salto mortale inferenziale ad atti terroristici localizzati con onerosissime campagne militari su

⁴⁰⁰ *ivi.*, pp. 20-1.

⁴⁰¹ È questo il tema delicatissimo attorno a cui ruotano *I Demoni* di Dostojevskij e i capolavori di Camus, il saggio *L'uomo in rivolta* (Milano, Bompiani, 1998), e il dramma *I giusti* (Milano, Bompiani, 2000): è possibile una violenza giusta? È pensabile un'ultima violenza che ponga fine alla violenza? È qui che il pensiero incontra il punto di fuga, il buco nero che assorbe ogni morale e sbatte l'uomo di fronte alla sua responsabilità etica in prima persona.

interi territori nazionali, sovvertendo governi, terrorizzando popolazioni, causando la morte di decine di migliaia di civili. Per colmare questo iato stridente tra azione e reazione – che, se osservato dal punto di vista della sua logica, appare come un vero e proprio stupro del principio di causalità – è stato necessario un altrettanto oneroso lavoro di propaganda, una sovrapproduzione di immagini e narrazioni da diffondere su tutti i canali dell'occidente globalizzato al fine di legittimare una politica estera ingiustificabile, puntando per lo più sulla formula aziendalistica dal facile appeal dell' "esportazione della democrazia" e cucendo artigianalmente dei nessi fittizi tra i fatti dell'11 settembre e l'Iraq di Saddam.

Nell'uno e nell'altro caso, la logica asimmetrica non ha prodotto altro che una recrudescenza della crisi, in un'escalation di violenza che non accenna a diminuire, e che sta cingendo ormai i confini d'Europa. Fin dai tempi della Guerra Fredda, di cui, come osserva Derrida, il terrorismo globale appare come un "effetto ritardato"⁴⁰², il nemico dell'Occidente non ha più niente a che vedere con un *hostis*, un nemico pubblico che, come tale, può diventare un nemico militare, con una divisa, una struttura, un'identità ("nemico è solo il nemico pubblico, poiché tutto ciò che si riferisce a un simile raggruppamento, e in particolare a un intero popolo, diventa per ciò stesso *pubblico*. Il nemico è l'*hostis*, non l'*inimicus* in senso ampio"⁴⁰³), ma un fantasma, una presenza inquietante che potrebbe trovarsi ovunque, non solo nei campi di battaglia (che del resto non esistono più), ma per le strade, al supermercato, sull'autobus. E questo, occorre sottolinearlo, vale per *entrambe* le parti: non solo per i militari occidentali che, cercando di combattere contro gli spettri dei terroristi, finiscono per sterminare migliaia di civili (perché un terrorista, di fatto, non è un soldato, ma un civile), ma anche per i terroristi, che nella loro furia cieca, non combattono contro i militari, ma hanno per nemico il mondo intero, massacrando ciecamente cooperanti, medici, giornalisti. (Perfino un uomo completamente estraneo a qualsiasi coinvolgimento politico, come il francese Herve Gourdel, di mestiere guida alpina, rintracciato tramite facebook e rapito mentre faceva un trekking sulle montagne dell'Algeria. Il suo caso è particolarmente inquietante per il punto a cui spinge la logica devastatrice del terrorismo).

Nella guerra al/del terrore tutto giustifica tutto, secondo una logica implacabile di cui solo il delirio è capace, in cui l' "altro" non è più un amico o un nemico, con cui si può stringere alleanza e una cooperazione, oppure si può trattare e negoziare, e, al limite, entrare in guerra, ma diventa quello che Schmitt chiamava un "nemico assoluto", il nemico stesso dell'umanità, una minaccia totale rispetto al proprio credo, alla propria dottrina, alla propria professione di fede, e come tale *qualcosa* – e non più *qualcuno*: il nemico assoluto, in quanto nemico dell'umanità tutta, è disumano – da sterminare sistematicamente:

⁴⁰² Cfr. L'intervista rilasciata a Giovanna Borradori in *Filosofia del terrore. Dialoghi con Jürgen Habermas e Jacques Derrida*, Roma-Bari, Laterza, 2003. Lo stesso Schmitt era pienamente consapevole della dissoluzione dell'inimicizia tradizionale lungo il fronte invisibile della Guerra Fredda, e già nel '63 scriveva: "anche nella Guerra Fredda non funzionano più tutti gli schemi concettuali che finora hanno sorretto il sistema tradizionale della delimitazione e regolamentazione della guerra. La guerra fredda si beffa di tutte le distinzioni classiche di guerra e pace e neutralità, di politica ed economia, di militare e civile, di combattenti e non combattenti, e conserva soltanto la distinzione tra amico e nemico, sulla bontà della quale si fonda la sua stessa origine ed essenza." *Le categorie del 'politico'*, op. cit., pp. 99-100.

⁴⁰³ *Ivi*, p. 111.

il concetto di nemico ha il suo significato non nell'eliminazione del nemico, ma nella misurazione della sua forza, nella difesa da esso e nella conquista di un confine comune. Vi è però anche un concetto assoluto di nemico, che viene rifiutato in quanto inumano⁴⁰⁴.

È questo il caso della Guerra al/del Terrore, che non è più regolata dalle istituzioni di diritto che governano l'inimicizia tra stati (lo *ius ad bellum* e lo *ius in bello*), ma si svolge in uno stato d'eccezione permanente, in cui ogni azione terroristica e ogni contromisura militare decidono sovranamente della loro propria legittimità: non vigendo alcun diritto, non essendoci alcun accordo tra le parti circa le regole dello scontro, ogni azione fa giurisprudenza, si autogiustifica, decreta autonomamente le ragioni della propria legittimità, si fonda nel suo stesso porsi. Conseguentemente, ogni mossa di questo scontro decide anche dello status morale, politico e civile dell'*altro*, che, non essendo un nemico riconosciuto e riconoscibile – un competitor di pari livello, che opera sullo stesso piano, con cui ci si può misurare sul terreno della forza economica e della diplomazia e, in ultima istanza, sul campo di battaglia – diventa un'entità amorfa, priva di un'identità propria, e così passibile di ogni attribuzione e di ogni trattamento. Data questa sua asimmetria costitutiva, risulta evidente come l'espressione stessa “guerra al terrore” sia un abuso terminologico, un sofisma, nel senso più deteriore del termine: non solo, come nota Mitchell, non si può fare la guerra a un'emozione, quale il terrore (“presa alla lettera, è qualcosa di simile a una “guerra all'ansia”⁴⁰⁵), ma è lo stesso concetto di guerra, in quanto regolazione estrema dell'ostilità, a saltare, non essendo gli attori in gioco propriamente *nemici*, ma “nemici assoluti”, nemici dell'umanità, ognuno dei quali considera l'altro indegno di esistere. Va da se che, non essendo una guerra, è compromessa a priori anche la possibilità di una risoluzione del conflitto (“come potrebbe mai finire? Come può essere vinta?”⁴⁰⁶): svuotando il concetto di guerra, il terrorismo globale ha contemporaneamente reso impossibile anche la pace.

Eppure, continua Schmitt, dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale, è proprio questa impossibilità della guerra in senso classico, tra nemici armati in un campo di battaglia, a fungere, paradossalmente da giustificazione per ogni iniziativa bellica delle potenze occidentali:

Se la volontà di impedire la guerra è tanto forte da non temere nemmeno più la guerra stessa, allora essa è diventata un motivo politico, essa cioè conferma la guerra, anche se solo come eventualità estrema, e quindi il senso della guerra. Attualmente questo sembra essere un modo particolarmente promettente di giustificazione della guerra. La guerra si svolge allora nella forma di “ultima guerra finale dell'umanità”. Tali guerre sono necessariamente particolarmente intensive e disumane poiché, superando il 'politico', squalificano il nemico anche sotto il profilo morale come sotto tutti gli altri profili e lo trasformano in un mostro disumano che non può essere solo sconfitto ma dev'essere definitivamente distrutto, cioè non deve essere più soltanto un nemico da ricacciare nei suoi confini.⁴⁰⁷

Con le sue parole, Schmitt coglie *ante litteram* l'essenza della Guerra al Terrore, che si presenta proprio nella forma apocalittica dell' “ultima guerra finale dell'umanità”. Come

⁴⁰⁴ *Ivi*, p. 120n. Dello stesso autore si rimanda anche a *Teoria del partigiano*, Milano, Adelphi, 2005.

⁴⁰⁵ W.J.T. Mitchell, *Cloning Terror*, op. cit., p. 19.

⁴⁰⁶ *Ibidem*.

⁴⁰⁷ *Ivi*, p. 120.

osserva Schmitt, le ragioni di questo conflitto di tutti contro tutti, infinitamente cruento e virtualmente suicida, riposano nel paradosso stesso dell'impossibilità della guerra al termine dell'ultimo conflitto mondiale. La volontà di pacificazione globale si rovescia fatalmente nel proprio converso, nello spettro di una guerra totale o, come la chiama Schmitt, di una "guerra civile mondiale". Ed è proprio quello a cui stiamo assistendo oggi: chiunque, per i governi occidentali, può essere un terrorista, e chiunque, per i terroristi, può essere un infedele, un occidentale corrotto e idolatra, degno di essere sacrificato in maniera esemplare. Anche un ignaro camminatore che si era inoltrato pacificamente per sentieri, – non un *pacifista* militante, ma, semplicemente, un uomo pacifico. In questo gioco al massacro i contorni scolorano tra vittime e carnefici, tra civili e soldati, tra amici e nemici, e il pendolo della schizofrenia della civiltà oscilla all'impazzata tra sovrainterpretazioni e sottointerpretazioni, tra troppo umano e troppo poco umano, tra manie imperialiste e depressioni cospirazioniste, e di nuovo tra manie terroriste e depressioni terrorizzate, in un vortice che si nutre del suo stesso vorticare.

* * *

Fu questa la logica implacabile dei campi di sterminio nazisti, che una volta realizzati, divennero il ricettacolo di ogni possibile "altro", di ogni "indesiderabile" devianza rispetto all'ideale di purezza della razza ariana: non solo gli ebrei, dunque, ma anche altri gruppi etnici quali Rom, Sinti, Jenisch, gruppi religiosi come testimoni di Geova e pentecostali, omosessuali, malati di mente e portatori di handicap⁴⁰⁸, al punto che le vittime totali dell'olocausto sono oggi stimate attorno ai 15 milioni, rispetto ai 6 milioni di ebrei⁴⁰⁹. Come osserva Meschiari, ogni spazio del pensiero produce il suo antispazio, e "dato uno spazio del pensiero, è sempre il suo antispazio a dargli consistenza e validazione"⁴¹⁰; in questo senso, anche gli ideali utopici dei totalitarismi hanno prodotto e si sono prodotti a partire da i loro antispazi distopici, dando amara consistenza, anche nell'apparente pacificazione dell'occidentale globalizzato, allo spazio mentale in cui ha potuto affermarsi l'ideologia nazista: se, infatti, l'orrore un tempo si perpetrava per l'ideale delirante della purezza razziale e di una società perfettamente ordinata, oggi lo si pratica contro lo spettro di un terrore ubiquitario, di un nemico assoluto che è ovunque e in nessun luogo, chiunque e nessuno, giustificando da una parte e dall'altra, con logica ferrea, le atrocità più efferate: torture, decapitazioni, attentati contro civili, bombardamenti contro civili, sospensione dello stato di diritto e dell'*habeas corpus*, imposizione della legge coranica (o meglio di un'autorità castrante costruita a tavolino sulla base del testo del Corano, – di fatto, stuprando il Corano, come l'autoritarismo medievale stuprava la Bibbia), "*jihad*" contro "crociata", e via di seguito, in una spirale d'odio in cui è ormai impossibile distinguere chi è la vittima e chi il

⁴⁰⁸ Donald L. Niewyk, Francis R. Nicosia, *The Columbia Guide to the Holocaust*, New York, Columbia University Press, 2000, p. 45.

⁴⁰⁹ Da un articolo del Sole 24 Ore su uno studio condotto dall'Holocaust Memorial Museum di Washington. <http://www.ilsole24ore.com/art/notizie/2013-03-04/olocausto-vittime-prigionieri-nazisti-115313.shtml?uuid=AbujEPaH>.

⁴¹⁰ M. Meschiari, *Antispazi*, Macerata, Quodlibet, (in corso di pubblicazione), p. 5.

carnefice, chi ha fatto cosa. Il terrore *del* terrore, genitivo (s)oggettivo: il terrore di chi lo perpetra e di chi lo combatte, finendo per alimentarlo.

A questo punto si impone una domanda: perché lo fanno? Non si rendono conto dell'inefficacia delle loro azioni? Perché terrorismo e antiterrorismo sono costruiti entrambi secondo la medesima logica asimmetrica, che muove con precisione algoritmica da premesse false, non producendo nient'altro che la recrudescenza della violenza? È qui che l'iconologia di Mitchell ci viene in aiuto, invitandoci a mettere tra parentesi la logica della guerra al terrore, la razionalità rispetto allo scopo dei suoi attori, la consistenza delle loro giustificazioni, e osservare le immagini del terrorismo non per quello che si presume stia dietro di loro (come vorrebbe la brulicante letteratura-filmografia-spazzatura sul "complotto" dell'11 settembre), ma per come si manifestano sulla superficie della nostra cultura, per come circolano nel sistema dei media, cercando di leggere le 'segnature' storiche e politiche, le attribuzioni di senso, i sovrattoni, le interpretazioni, le narrazioni di cui esse sono portatrici. Perché non esistono immagini "neutrali", a maggior ragione non nel tempo della guerra delle immagini: ogni immagine è connotata, a partire dalla sua stessa cornice, dalla sua decisione di ritagliare una porzione di mondo piuttosto che un'altra, e come tale connotabile all'infinito, essendo caricata energeticamente di visioni, di punti di vista, di storie, di gusti estetici, di interessi culturali, talvolta di ideologie, e sempre di tracce epocali. È per questa ragione che Mitchell, per articolare la propria iconologia critica, non cerca i propri documenti negli archivi segreti di stato, o nelle testimonianze esclusive di persone "informate sui fatti", ma piuttosto nel telegiornale della sera e nei video su You Tube, nelle opinioni che circolano sui blog e sui social network, interrogando la superficie dei fenomeni non per come è – e cioè, per come "si presume che sia veramente", sotto il velo della sua apparenza mediatica – ma proprio per come *si dà* nella superficie narratologica dei media, per il modo in cui appare, per quello che ci comunica nel suo stesso manifestarsi.

Allora domandiamoci, di fronte ai video dei tagliagole e alle immagini da videogame dei raid notturni, con le lucine verdi delle granate che ricordano l'estetica anni '80 di *Space Invaders*: "cosa vogliono quelle immagini?", "cosa desiderano?" Desiderano veramente estirpare il terrorismo dalla faccia della terra o, viceversa, sovvertire l'imperialismo dell'occidente? Siamo sicuri che il boia dal perfetto accento britannico che ha trucidato ignobilmente Alan Henning e diffuso il video in mondovisione sia davvero soltanto un barbaro, inconsapevole della logica che governa le sue azioni e delle loro conseguenze? E dall'altra parte, crediamo davvero che il Pentagono sia un ricettacolo di sprovveduti che verrebbero rimandati in blocco a un corso di logica per matricole? Cosa ci stanno domandando quelle immagini? E che cosa stanno domandando le une alle altre, cosa si stanno contendendo sulla superficie brillante dei nostri schermi, e sulla soglia opaca della nostra attenzione? Qual è la loro posta in gioco? A queste domande impossibili si può solo rispondere con altre domande, rivolte direttamente alla loro superficie, e al disorientamento che producono in noi: quanto vale il nostro disorientamento? A chi e a che cosa serve? Cosa produce? In termini politici, quanto è grande lo spazio di anomia che queste pratiche di terrorismo incrociato sono riuscite a generare?

È questo un punto su cui Schmitt aveva le idee molto chiare: ogni potere politico, per potersi affermare e definire il proprio spazio di esercizio, ha bisogno di un *antispa*zio di anomia, uno stato di eccezione sul quale decidere, uno spazio liscio, vuoto, da segnare, da

tracciare, a partire dal quale istituire un ordine di diritto. Come recita il celebre incipit del suo saggio sulla “Teologia Politica”, “sovrano è chi decide dello stato d’eccezione”⁴¹¹: il supplemento originario del diritto, nonché il suo limite tendente all’infinito, il punto di fuga non ulteriormente giustificabile della sua auto-fondazione, è la decisione sovrana a partire da un’indecidibile, da uno stato d’eccezione che non risponde ad alcuna regola. La decisione “sovrana” non è presa in conformità ad uno stato di diritto, ma è precisamente il gesto con cui viene istituito un ordine di diritto nello spazio liscio dell’anomia, la segnatura, di per sé ingiustificabile, di tale spazio. Ma se è vero che l’antispazio dell’anomia che funge da orizzonte di legittimazione per lo spazio della sovranità, questo non significa soltanto che essa è, in ultima istanza, l’*arché* del politico, ormai cancellata e perduta nella notte dei tempi; piuttosto, l’anomia è la fonte originaria da cui scorga incessantemente la legittimità politica, e per questo è prodotta costantemente dal diritto stesso, come l’ombra proiettata da un corpo colpito da una luce: affinché vi sia un diritto, infatti, è necessario che vi sia un fuori dal diritto, perché si possa dare un ordine è necessario che vi sia un caos sul quale decidere, e ogni legge è tale proprio perché vi è un fuorilegge, ogni regola si conferma e si sostanzia nella sua contravvenzione. Lo spazio del diritto, insomma, è consustanziale all’antispazio dell’anomia, e, come tale, inseparabile da esso.

Si tratta di un procedimento con cui, ormai, dovremmo avere una certa familiarità, dal momento che informa di sé ogni istituzione umana, a partire dal linguaggio stesso che parliamo e da ogni forma di rappresentazione di cui ci serviamo per comunicare tra di noi e col mondo: è quello che abbiamo chiamato *segnatura*, presente fin dagli albori del pensiero greco, nel gesto con cui Dike ha deciso sovraneamente per la via dell’essere in luogo del nulla. Non vi è luogo della cultura umana, dalla lingua all’arte, alla politica al diritto, che non sia attraversato da questo supplemento originario, da un eccesso, un’eccedenza, un sovrattono, dall’istituzione sovrana di un ordine di senso. E non c’è senso che, per essere tale, non si stagli sul caos del non-senso, non c’è informazione senza rumore, non c’è spazio che non abbia il suo antispazio. Per questo il paradosso della sovranità schmittiana, la sua produzione simultanea di diritto e anomia, è tale solo in apparenza, solo, cioè, se ci ostiniamo a tutti i costi a ricercarne il fondamento ontologico, misconoscendone la fondazione segnaturale, e cioè la decisione *sovrana*, come quella con cui Dike ha vincolato in un nodo borromeo essere pensiero e *logos*.

Tornando alle immagini della “guerra al terrore”, allora, invece di scervellarci per capire quale è l’ordine del mondo che vogliono imporre (e cioè qual è l’ideologia, utopica o distopica, che le orienta), proviamo a seguire l’indicazione di Mitchell e cerchiamo di osservare superficialmente il modo in cui *si manifesta*, ostentatamente, spudoratamente, la loro volontà esplicita di produrre dis-ordine, dis-orientamento, terrore, *anomia*. Quando si cerca di comprendere un ordine (anche nel senso deliberativo del termine, di un’autorità che ordina qualcosa), infatti, occorre sempre interrogarsi a partire da quale dis-ordine esso si costituisca, come risponda ad esso, e come, in ultima istanza, lo produca esso stesso, per auto-generare le proprie condizioni di esercizio. Perché forse è proprio lì, nella produzione del caos, di un’anomia generalizzata, di uno stato di eccezione permanente, che le immagini del

⁴¹¹ C. Schmitt, *Le categorie del ‘politico’*, op. cit., p. 3. Sul tema si veda anche l’ormai classico di G. Agamben, *Stato di eccezione*, Torino, Bollati e Boringhieri, 2000.

terrore e le loro controimmagini politiche stanno creando l'antispazio che serve come orizzonte di legittimità affinché nuovi poteri possano installarsi, secondo il principio che "non vi è governo se non del dis-ordine". È questo l'unico sospetto che mi sento di poter sollevare "legittimamente", al di là di ogni complottismo, di fronte a quelle immagini, a tutte le immagini terroristiche, a ogni forma di terrorismo, di stato e contro lo stato, istituzionale o anti-istituzionale, pubblico o privato, civile o domestico, un sospetto che non ha niente a che vendere con la presunta "verità" che esse celerebbero (il presunto "noumeno" politico coperto dai veli fenomenici della loro superficie mediatica), ma che le interroga vis-à-vis, per come si danno, e per gli effetti diretti che producono su chi le guarda e chi le subisce: senso di spaesamento, di caos, di disorientamento, di insicurezza, stato di emergenza. Perché è proprio nella generalizzazione dello stato di emergenza che risiede il nodo politico della strategia del terrore, e non, come si è portati a credere, nei suoi presunti tentativi di risolvere la crisi, di "vincere la guerra", da una parte o dall'altra.

Poco sopra abbiamo definito "guerra civile mondiale" la logica perversa del terrorismo globale in cui sfumano i confini tra guerra e pace, tra amico e nemico e, in ultima istanza, tra norma ed eccezione. In un quadro del genere ad essere compromessa sembrerebbe la possibilità stessa del "politico", che Schmitt aveva radicato nella coppia polare amico|nemico: fu questa, infatti, la "rivoluzione copernicana" politologica con cui aveva rovesciato il paradigma classico, che voleva la "guerra come continuazione della politica con altri mezzi", per fondare sulla relazione di ostilità l'essenza di ogni agire politico. Se prendiamo per buona la teoria schmittiana, allora, disinnescando il concetto di guerra, avendolo reso inoperoso, inefficace, vuoto, il terrorismo globale sembrerebbe aver eroso lo spazio stesso del politico. Eppure, è proprio a partire da questa apparente aporia del suo pensiero che Schmitt, ci fornisce gli spunti critici più sorprendenti. Se, infatti, leggiamo per intero il periodo in cui parla di guerra civile permanente scopriamo che l'opposizione amico|nemico non è costruita in maniera schematica sugli stati nazione ottocenteschi, e sui loro rapporti di inimicizia regolati da un diritto internazionale, ma si rivela una categoria universale, trans-storica, originaria, di cui ci si può e ci si deve servire per prendere per il bavero ogni epoca e chiederle di rendere conto delle condizioni di legittimità rivendicate dai poteri che operano in essa:

a me sembra che il mondo di oggi e l'umanità moderna siano assai lontani dall'unità politica. La polizia non è qualcosa di apolitico. La polizia mondiale è una politica molto intensiva, risultante da una volontà di pan-interventismo; essa è soltanto un tipo particolare di politica e non certo la più attraente: è cioè la politica della guerra civile mondiale (*Weltbürgerkriegspolitik*). In tal modo continua a sussistere il nostro problema relativo ai nuovi soggetti, statali e non statali, della politica: il criterio del 'politico' da me proposto – la distinzione tra amico e nemico – costituisce appunto un approccio a questo riconoscimento della realtà politica⁴¹².

Quando Schmitt scrive queste note, siamo nel 1933, alla vigilia dell'instaurarsi del Nazismo. La sua connivenza, almeno iniziale, col regime hitleriano è cosa nota; in questa sede, però, restando fedele all'anti-metodo mitchelliano (e ancor prima nietzschiano) dell'auscultazione della superficie dei fenomeni culturali (siano essi testi, immagini, oggetti, architetture, paesaggi o quant'altro), vorrei provare a far agire le sue parole nella direzione da lui

⁴¹² *Ivi*, p. 25

auspicata, cioè come osservazioni originarie sull'essenza del 'politico' e non, come liquidano frettolosamente i suoi detrattori ideologici, come un tentativo di giustificazione surrettizia di un regime politico storicamente contingente. Del resto, esse figurano nella prefazione alla seconda edizione di un saggio, "Il concetto di 'politico'", che era stato pubblicato anni prima, nel '27, quando il nazismo era ancora lungi dall'affermarsi. Inoltre – ed è questo l'aspetto che più ci interessa – su questo medesimo tema della politica della guerra civile mondiale egli ritornerà molti anni dopo, nel 1963, quando ormai ritiratosi a vita privata, scriverà la *Teoria del partigiano*, "integrazione al concetto del Politico"⁴¹³.

In questo testo è Schmitt stesso a mettere alla prova della storia le sue intuizioni di quarant'anni prima sul concetto di politico e la sua convinzione che non vi è agire pubblico che non sia politico e quindi, in ultima istanza, riconducibile alle coppie polari amico|nemico e sovranità|eccezione. Quando lo scrisse, era stato da poco costruito il muro di Berlino e l'equilibrio del terrore della Guerra Fredda si era già affermato come orizzonte di senso della politica globale. In tale contesto, però, il fatto che la guerra convenzionale sia diventata impossibile, e, con essa, la pace convenzionale, facendo stallare la dinamica della geopolitica globale in uno stato di non-pace/non-guerra perpetua, non implica affatto che a venir meno sia il politico. La polizia globale, ci ricorda Schmitt, *allora come oggi*, non è un provvedimento neutrale, apolitico, una mera misura tecnica di contenimento della quale devono decidere secondo scienza e coscienza esperti incaricati, ma, tutto al contrario, una decisione politica pienamente sovrana, una decisione di uno stato d'eccezione che è diventato grande come il mondo. Per questo, nel suo testo del '33, la formula guerra "civile mondiale" [*Weltbürgerkrieg*] non compare isolata – a segnare il mesto svanire del politico, soppiantato, come lamentano gli apocalittici integrati di quel che resta delle sinistre odierne, dal freddo apparato governamentale degli pseudo-governi tecnici, che non farebbero che applicare algoritmi economici in luogo di prendere decisioni politiche – ma si accompagna in maniera decisiva al "politico" [*Weltbürgerkriegspolitik*], a indicare come ogni mutamento nelle condizioni dello stato d'eccezione, fosse anche la sua perpetuazione *ad infinitum* ad opera del terrorismo globale (e, all'epoca, della Guerra Fredda), lungi da decretarne la fine, è di per sé il luogo stesso in cui si rilancia, con massima urgenza, la questione del politico.

Al problema della presunta neutralità come forma di contrabbando politico (e quindi, in ultima istanza, come rischio di dittatura) Schmitt aveva dedicato già nel 1922 la conferenza "L'epoca delle *neutralizzazioni* e delle *spoliticizzazioni*", il suo testo forse più suggestivo per il lettore contemporaneo, frastornato e reso disilluso dagli scenari apparentemente ingestibili della geopolitica e dell'economia globale: in questa conferenza, più che in ogni altro luogo della produzione schmittiana, si afferma l'idea che nel mondo degli uomini non esiste neutralità, purezza, oggettività, ma tutto è segnato, impuro, deciso, risultante da una contrapposizione, da un conflitto. Per questo è compito di ciascuno di noi sollevare per lo meno un sospetto su chi invoca "ragioni tecniche", neutrali, apolitiche, a giustificazione del suo agire. Schmitt ci invita a pensare che *tutto* è politico, tutto è decisione, tutto avrebbe potuto essere altrimenti, anche l'affidamento delle politiche monetarie di un paese a un calcolo algoritmico, anche le immagini del terrorismo globale, e il suo tentativo di dissipare a tempo indeterminato la frontiera tra guerra e pace, tra amico nemico, tra diritto ed eccezione.

⁴¹³ C. Schmitt, *Teoria del partigiano, integrazione al concetto del Politico*, Milano, Adelphi, 2005.

Anzi, è proprio laddove si aprono gli squarci più vasti di anomia, laddove lo stato d'eccezione è più presente, fino a diventare cronico, permanente – come nei due luoghi simbolici del nostro presente storico: la finanza e il terrorismo globale – è proprio là che, anziché svanire, il “politico” si manifesta afferma nella sua forma più evidente.

* * *

Alla luce di queste considerazioni, allora, se vogliamo provare a dare una definizione *politica* di “terrore”, potremmo dire che esso è lo spazio di anomia generato dalla dissoluzione del confine tra l'amico e il nemico, e di conseguenza, tra la guerra e la pace. Dal punto di vista emotivo, come sappiamo, il terrore, similmente all'angoscia heideggeriana, si distingue dalla paura perché non è finalizzato a un oggetto (paura di fronte a un qualsiasi pericolo, a un animale feroce, a una tempesta, a un nemico), ma è piuttosto lo spettro di una paura, la continua imminenza di un pericolo invisibile e che pure percepiamo come ubiquitario, che potrebbe colpirci da un momento all'altro. Heidegger identificava questo stato d'animo tormentoso nella consapevolezza, tutta umana, della morte, che è per ciascuno di noi la possibilità più certa, per quanto impossibile da localizzare. Diversamente dall'angoscia heideggeriana, però, la quale si dà soltanto nella dimensione privata dell'interiorità, il terrore “socializza”, per così dire, questo spettro angosciante, lo rende *pubblico*, lo porta, letteralmente, nella pubblica piazza, nel mercato, dove un *kamikaze* potrebbe farsi saltare in aria, o, viceversa, dove potrebbe sempre cadere un missile lanciato dall'esercito “nemico” tra la folla dei civili. Se la paura è un'eccezione alla normalità, così come la guerra è un'eccezione alla pace, il terrore è un'eccezione permanente, in cui la guerra e la pace, la sicurezza e l'insicurezza, la vita e la morte sfumano in una soglia di indistinzione. Nel terrore, l'angoscia generalizzata di Heidegger passa dallo stato privato alla dimensione pubblica, diventando così un fatto *politico*. Per questo non si può dare una definizione esclusivamente psicologica di questo concetto, il quale, nel suo stesso definirsi, ci trascina di peso, lo si voglia o no, nella dimensione del *politico*.

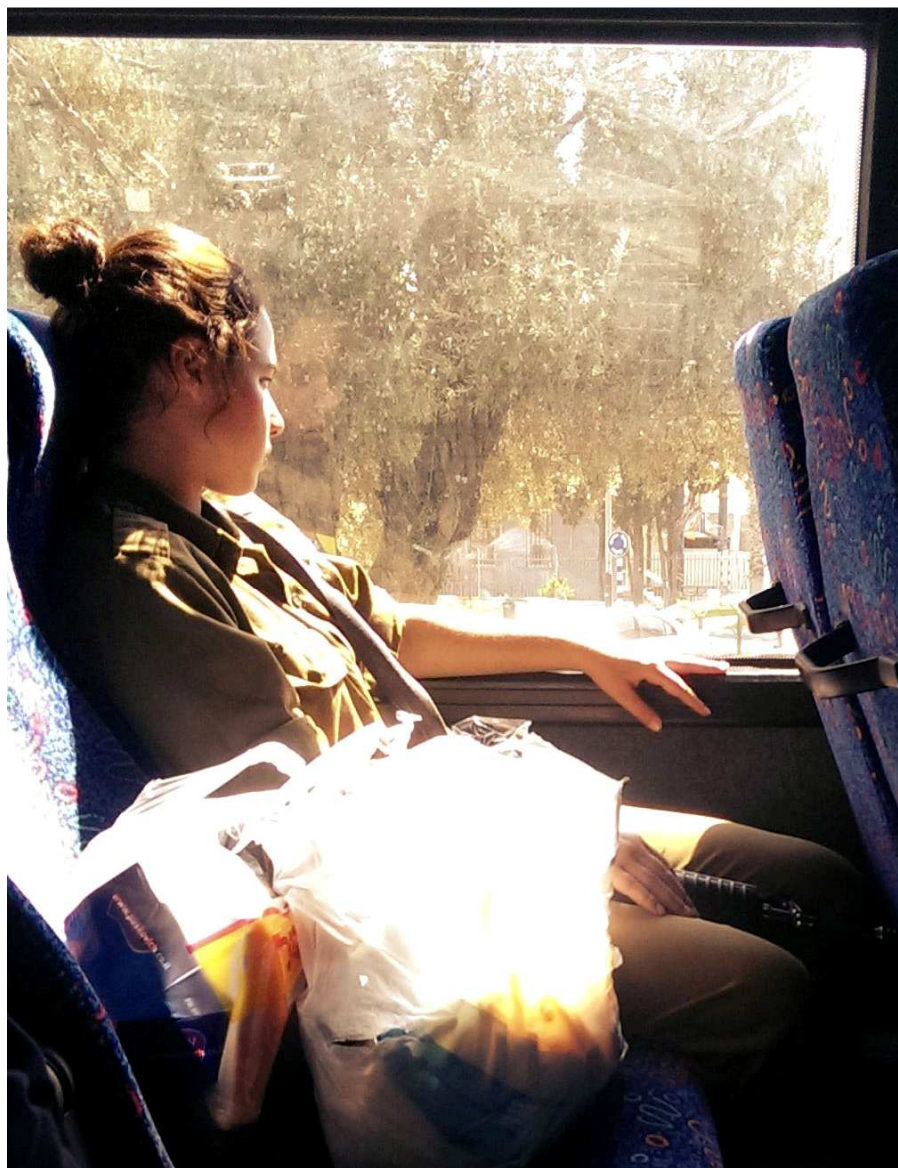
Se vi è un luogo al mondo, in cui lo stato di emergenza indefinito non è soltanto il frutto di una speculazione accademica sull'entità impalpabile del terrorismo globale, ma la realtà di fatto in cui si svolge la vita quotidiana delle persone, questo è lo “stato-non-stato” di “Israele-Palestina”. In tale territorio, infatti, da una parte e dall'altra del muro, da un lato all'altro dei check point, il terrore è nell'aria stessa che si respira, sia tra i Palestinesi che tra gli Israeliani, costituisce la norma in cui si svolgono le loro esistenze. Il che non vuol dire, semplicisticamente, che l'atmosfera è tesa, che vi è molta violenza, che vi è un'insicurezza diffusa, dovuta agli attentati e ai missili di Hamas in terra israeliana e, dall'altra parte del fronte, ai raid dell'esercito israeliano. Piuttosto, dal momento che, da un punto di vista territoriale, nessuna delle due entità in conflitto si può definire propriamente uno stato (almeno non in senso schmittiano, “tellurico”, essendo i loro confini sbriciolati in una miriade di frammenti che si intersecano gli uni negli altri nella stesso fazzoletto di terra) e dal momento che entrambe fondano la loro identità politica (non culturale, linguistica o religiosa, ma *politica*) esclusivamente sull'ostilità nei confronti dell'*altro*, sulla sua presenza infausta, ma necessaria, lo “stato-non-stato di Israele-Palestina”, come l'ho chiamato poco sopra, si definisce a tutti gli effetti come uno *stato di terrore*, che si sostiene sulla reiterazione *ad*

infinitum dell'emergenza, dell'insicurezza, dell'eccezione. In questo senso, come Berlino nella seconda metà del '900 è stata per tre decenni il centro simbolico della Guerra Fredda, il luogo fisico dove l'equilibrio virtuale del terrore si faceva terra e carne, nel cemento armato del muro, nel filo spinato dei check-point, nelle vite di migliaia di famiglie, spaccate a metà dalla frontiera, allo stesso modo, è Gerusalemme, oggi, il centro simbolico del nuovo equilibrio del terrore, il luogo che porta nei suoi mattoni, nel suo muro, nei suoi check point, nelle vite dei suoi abitanti gli indici storici della nostra epoca.

Un equilibrio, però, quello del "nuovo terrore", che, per quanto ne riproponga la medesima struttura, presenta alcune differenze cruciali rispetto a quello della Guerra Fredda: se, infatti, quest'ultimo si sosteneva sullo spettro "folle" dell'olocausto nucleare ("MAD", mutually assured destruction), tale da "congelare" letteralmente qualsiasi azione militare da parte delle due fazioni contrapposte, per evitare il rischio che si innescasse l'effetto-domino della guerra atomica, l'equilibrio odierno invece è tutt'altro che freddo, ma agita lo spettro di attentati, rapimenti, esecuzioni capitali, interventi militari, bombardamenti, stragi tra i civili, causate tanto dai terroristi quanto dagli eserciti regolari. È questo il terrore che segna i muri di Gerusalemme, i volti e i corpi dei suoi abitanti, il terrore di una guerriglia ubiquitaria e irresolubile, di una violenza sempre pronta a riattivarsi, da un momento all'altro, senza preavviso, agli angoli delle strade, negli spazi domestici, perfino nei templi religiosi. I segni di questo terrore sono schizzi di sangue e buchi di pallottole, e poco hanno a che vedere con quelli della Guerra Fredda, ben più astratti, affidati per lo più ai film di propaganda del regime comunista e dell'industria culturale hollywoodiana. Il terrore della Guerra Fredda era lo spettro di qualcosa di raccapricciante che *avrebbe potuto accadere* (la catastrofe nucleare), quello odierno è l'incubo che certe violenze realmente vissute *possano tornare*, ancora e ancora. Per questo Berlino e Gerusalemme sono due icone del terrore così diverse, se non opposte: l'una il luogo fisico di una guerra virtuale, di immagini, in cui i simboli scintillanti del capitalismo si fronteggiavano con le austere architetture socialiste, l'altra l'immagine di una guerra reale, che continuiamo ostinatamente a non riconoscere, perché è diventata ormai indiscernibile dalla pace, si è normalizzata, istituzionalizzata.

L'artista Stefania Artusi è riuscita a catturare con grande delicatezza, grazie alla fotocamera del suo cellulare, un'autentica immagine dialettica di questo conflitto generalizzato, normalizzato, insinuatosi così diffusamente tra le pieghe del quotidiano da essere diventato impercettibile, iriconoscibile. È la fotografia di una giovane soldatessa israeliana mentre torna a casa dopo un'azione militare su un autobus di linea di Gerusalemme. Guarda fuori dal finestrino, assorta nei suoi pensieri, come una studentessa che torna dall'università, in grembo tiene il suo "Galil", il fucile d'ordinanza dell'esercito, mentre nel sedile accanto ha appoggiato una busta di plastica con la spesa che ha fatto al supermercato. In questo frammento di paradossale quotidianità, vita militare e vita civile, guerra e pace, eccezione e normalità convivono insensibilmente, e si va alla guerra in autobus, come si va a scuola o al lavoro, per poi tornare a casa nel tardo pomeriggio, dopo aver fatto il proprio dovere, stanchi e penserosi, come i pendolari che dondolano alla sera sulla metropolitana, con le buste della spesa accanto. Miracolo arcano delle segnature: tutto può significare tutto nella vita degli uomini, che giocano col senso dei loro simboli, delle loro immagini, del loro linguaggio, delle loro istituzioni, come bambini con le formine di sabbia; per questo se posso permettermi di

dare un titolo a questa immagine, prenderei a prestito le parole del “ministero della propaganda” del regime di *1984* di Orwell: “La guerra è Pace”.



8.3) Forme di Vita

8.3.1) Il *medium* della cultura: dalla foresta vergine alla giungla urbana

Il semplice gesto di indicare col dito può essere considerato il primo atto del processo di ominazione. Di conseguenza, è nella dimensione della comunicazione, e cioè della mediazione (l'indice della mano è il primo *medium*), che l'uomo diventa uomo, ossia in una dimensione che, fin dal principio, implica la pluralità, la condivisione, il non-esser-solo-se-stesso. Se, insomma, il primo uomo è un bestione che per qualche motivo si è messo a fare gesti sconosciuti a qualsiasi altro animale, costui non poteva essere solo, ma doveva essere almeno in due: senza nessuno a cui *co*-municarli, capace di *com*-prenderli, infatti, il suo non sarebbe stato propriamente un indicare, ma un gesticolare inarticolato, privo di senso. Senza un altro con cui dividerlo, non vi è nessun *mondo*.

Sono due, dunque, le determinazioni originarie dell'umano, coimplicate l'una nell'altra: 1) la capacità di astrazione simbolica, di “segnare” cose, persone e fenomeni, di attribuire loro un supplemento di senso, grazie alla quale ritaglia un paesaggio semantizzato all'interno dell'universo pleromatico, in cui può orientarsi 2) la cooperazione con i propri simili attraverso la condivisione di contenuti astratti, l'essere in comunità. Perché l'essere in *comunicazione* implica necessariamente l'essere in *comunità*, e viceversa, ed entrambi implicano l'attribuzione e la condivisione di un supplemento semantico alle cose e ai fenomeni, attraverso l'utilizzo di forme di mediazione, a partire dalla più semplice di tutte: l'atto di indicare con la mano. Del resto, ne era già perfettamente consapevole il “moderno” Aristotele, che nella *Politica*⁴¹⁴ definì in maniera duplice l'animale-uomo, sia come lo *zôon lôgon êchon*, capace di astrazione, di sublimare nei simboli del *logos* la molteplicità dell'esistente, che come *zôon politikôn*, la cui natura è quella di vivere in comunità, nello spazio aperto della comunicazione. In fin dei conti, però, queste due determinazioni antropologiche fondamentali di Aristotele possono essere ricondotte a un unico elemento costitutivo: il *medium*. Se non vi fosse un “indice”, infatti, sia esso il dito peloso del nostro scimmione o il pointer di questo computer, o il tuo dito sul touch screen del tablet, non esisterebbe niente di tutto questo, l'uomo non avrebbe mai dato vita a forme articolate di società, a un mondo culturale, composto di forme simboliche, ma sarebbe rimasto a penzolare sugli alberi, vincolato ai pochi ambienti in cui riusciva a sopravvivere, avviandosi, probabilmente verso una rapida estinzione dovuta alla sua fragile complessione.

Così inteso, il *medium* non deve essere confuso con gli specifici “media” – apparati, dispositivi e tecniche – che gli uomini utilizzano per comunicare col loro ambiente e tra di loro, come se fosse un elemento endemico sviluppato soltanto da alcune culture più “evolute”, come la nostra. Il *medium* è la cultura in generale, il “quarto elemento” rappresentato iconologicamente dalla struttura del *tableau* di Mitchell, dalla superficie del nastro di Möbius, dal

⁴¹⁴ “È evidente che lo Stato esiste per natura e che l'uomo è per natura animale politico [...] e più di tutte le api e di ogni animale vivente in società. Perché la natura nulla fa invano: ora l'uomo, solo fra gli animali, ha il *logos*, la ragione. E il linguaggio vale a mostrare l'utile e il dannoso, così come anche il giusto e l'ingiusto, perché questo è proprio degli uomini rispetto agli altri animali: l'aver egli solo il senso del bene e del male, del giusto e dell'ingiusto”. Aristotele, *Politica*, Roma-Bari, Laterza, 2007, (II, 1)

concetto di *text/ture*, l'universo simbolico mediato da apparati materiali, tecniche e dispositivi, all'interno del quale ogni uomo vive, in ogni tempo e in ogni cultura⁴¹⁵.

Anche i gruppi umani più "primitivi", che ignorano la scrittura, la ruota e la cottura del cibo, si servono di una tecnica rudimentale, praticano culti animistici e parlano lingue fluide e scarsamente codificate, sono altrettanto immersi nel *medium* della cultura che un intellettuale newyorkese che legge Proust, beve Sassicaia e va al cinema ogni sera. Gli uni e gli altri si orientano in un orizzonte simbolico, in un mondo spiritualizzato, in cui ogni fenomeno può essere interpretato, nominato, rappresentato, in cui ogni evento, sia esso il cadere di un fulmine su un albero o il crollo della borsa di Wall Street viene compreso all'interno di un complesso di credenze, di abitudini, di pratiche e di tradizioni. Dal punto di vista antropologico-filosofico, infatti, tra il "primitivo" che ascrive il cadere del fulmine agli spiriti del cielo, e il newyorkese che spiega con le "forze del mercato" o con l'eccesso di "spread" il crollo della borsa, la differenza è davvero minimale: entrambi applicano un pensiero causale basato sull'abitudine, attribuendo agli eventi un supplemento semantico che permette loro di interpretarli e comportarsi di conseguenza: il "primitivo" farà le sue danze rituali, o si coprirà di cenere o che so io, l'intellettuale eviterà di vendere le sue azioni, se ne ha, correrà in banca per ritirare i soldi dal suo conto corrente, e magari voterà un altro partito alle prossime elezioni.

In nessuno dei due casi, però, il complesso di credenze che descrive la "forma di vita" al cui interno danno un senso ai fenomeni e si orientano è paragonabile a un sistema di leggi matematiche, che gli individui implementano in maniera algoritmica, secondo una perfetta consequenzialità causale (cade il fulmine = mi cospargo di cenere; cade la borsa = ritiro i soldi dalla banca). Piuttosto, la *forma di vita*, come ha mostrato Wittgenstein, è un insieme fluido di regole del gioco, scarsamente, se non affatto, formalizzate, bensì definite via via dall'uso, dalla pratica, dalla consuetudine, e stanno alla sistemica come la giurisprudenza sta al diritto. In altri termini, le regole delle forme di vita "descrivono" ma non "prescrivono", e *regolano* il nostro comportamento nella misura in cui disegnano l'orizzonte di senso entro il quale le nostre azioni possono avere un'efficacia, essere comprese dagli altri individui, alterare degli stati di cose, situarci all'interno del gioco delle relazioni sociali in cui siamo immersi, definire la nostra posizione nella gerarchia del gruppo sociale a cui apparteniamo, etc. Un orizzonte generale di *senso*, insomma, e non necessariamente di significato, di referenza diretta; in caso contrario, prescriverebbero le nostre azioni secondo nessi causali rigidi, algoritmici.⁴¹⁶

⁴¹⁵ Come è stato messo in rilievo A. Pinotti e A. Somaini, curatori della raccolta di scritti benjaminiani *Aura e shock. Saggi sulla teoria dei media* (Torino, Einaudi, 2012), questa distinzione concettuale è già presente in Benjamin, che utilizza il termine *Medium* in senso "meteorologico", per riferirsi all'atmosfera della cultura nel suo complesso, e definisce *Apparat* ogni dispositivo tecnico.

⁴¹⁶ Per questo, di fronte alla caduta del fulmine, il "primitivo" può anche non reagire in nessun modo, o disinteressarsene completamente, andarsene a pescare o starsene a casa a giocare con i suoi figli; esattamente come il newyorkese contemporaneo di fronte al crollo della borsa: né l'uno né altro è costretto a rispondere in maniera meccanica e univoca allo stimolo.

8.3.2) Che cosa significa seguire una regola?

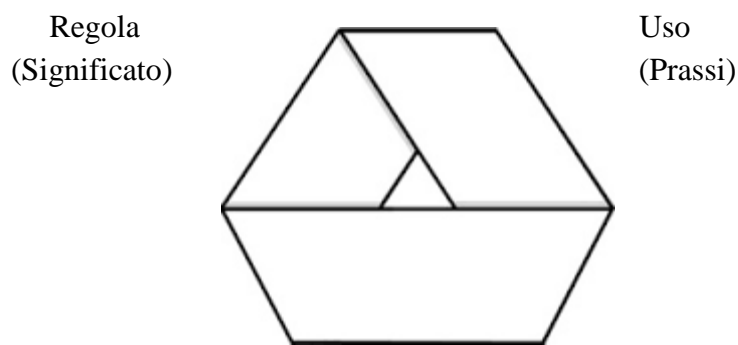
Nelle sue *Note sul "Ramo d'oro" di Frazer* Wittgenstein ci fornisce forse l'esempio più nitido di equiparazione tra le forme di vita dei cosiddetti "primitivi" e quello di un intellettuale dell'Inghilterra vittoriana, Sir James George Frazer, autore del *Ramo d'oro*⁴¹⁷, uno dei testi capitali della scienza antropologica, mostrando come esse possano essere ricondotte a un orizzonte comune. Grazie al suo sguardo obliquo e alle sue osservazioni pungenti, Wittgenstein riesce in un piccolo capolavoro di meta-antropologia, e "decostruisce antropologicamente", per così dire, le tesi del padre dell'antropologia moderna, riconducendole al contesto culturale, morale e politico in cui sono state concepite. L'intento della sua critica, però, non è polemico – egli non si accosta al *Ramo d'oro* per entrare in un dibattito disciplinare, quello dell'antropologia, che gli era del tutto estraneo, né per mera curiosità intellettuale – bensì metodologico, e deve essere collocato nel quadro più ampio delle sue ricerche sulla costituzione implicita delle regole dei "giochi linguistici" e sulle "forme di vita" nelle quali essi hanno luogo e alle quali, contemporaneamente e paradossalmente, danno origine. È questo l'oggetto più sfuggente della sua indagine filosofica, col quale, in quegli anni (1930-31), si stava misurando in un autentico corpo-a-corpo che l'avrebbe condotto, attraverso le meditazioni contenute nel *Libro Blu* e nel *Libro Marrone* a comporre il corpus, rimasto incompleto, delle *Ricerche Filosofiche*: le modalità della costituzione del senso nella pratica ordinaria della comunicazione. Un oggetto paradossale, invero, quello della comunicazione ordinaria, dal momento che, se da una parte dà luogo a una "forma di vita" – un contesto generalissimo di valori all'interno del quale gli enunciati e le azioni di ogni genere (di cui l'atto di enunciazione linguistica non è che un caso particolare) assumono *senso* – dall'altra è proprio dalla forma di vita che trae il proprio senso, il proprio orizzonte di validità. Per Wittgenstein, insomma, pensare il contesto in cui ha luogo la comunicazione ordinaria significa pensare il paradosso di un gioco che produce le sue stesse regole nel momento in cui viene giocato, di un sapere che genera da sé solo, in un processo continuo, il proprio orizzonte di validità, un sapere auto-fondante, in cui la superficie della regola e quella dell'uso, nel quale tale regola si applica, vengono a coincidere, come le due facce di un nastro di Möbius che trapassano l'una nell'altra senza soluzione di continuità.

Almeno all'apparenza, infatti, la prassi del linguaggio ordinario implica un paradosso topologico, come quello espresso dalla celebre figura, vale a dire la coesistenza sulla stessa superficie di due piani che siamo abituati a considerare come distinti: non solo quelli della regola e dell'uso, ma anche del sapere e della pratica, della contemplazione e dell'azione, della realtà della sua rappresentazione, dei fatti e delle interpretazioni o, per dirla nei termini della linguistica saussuriana, il piano sintagmatico della *langue* (sistema), e quello paradigmatico, fluido e inafferrabile, della *parole* (enunciazione). Come leggiamo nel *Libro Blu*, infatti, "in generale non usiamo il linguaggio secondo regole rigorose - né, d'altronde ci è stato insegnato così. Invece noi [filosofi], nelle nostre discussioni, paragoniamo costantemente il linguaggio ad un calcolo che procede secondo regole rigorose"⁴¹⁸: soltanto

⁴¹⁷ J.G. Frazer, *Il ramo d'oro*, Torino, Bollati e Boringhieri, 2012

⁴¹⁸ L. Wittgenstein, "Libro Blu", in *Libro Blu e Libro Marrone*, Torino, Einaudi, 2000, p. 37.

nella logica e nella matematica organizziamo il nostro pensiero in base a regole formalmente definite, per il resto, invece, la nostra comunicazione risponde per lo più a criteri performativi, di efficacia, i quali non riposano sull'applicazione algoritmica di una legge, ma su un accordo, costantemente rinnovato tra i parlanti nell'atto stesso della comunicazione, circa le regole del gioco della comunicazione. Per questo, continua Wittgenstein, “non sappiamo circoscrivere i concetti che usiamo [...] perché una loro definizione reale non esiste” e “le aporie che tentiamo di eliminare nascono dal tentativo stesso di eliminarle paragonando costantemente il nostro uso delle parole ad un uso che segue regole rigorose” (Wittgenstein 2000, p. 37). Nel linguaggio ordinario, insomma, non è possibile tracciare una separazione netta tra il piano delle leggi formali della lingua e quello del loro impiego nell'enunciazione, ma le une trapassano costantemente nell'altro, e viceversa, dissolvendo la differenza metafisica tra linguaggio e realtà esterna, tra essere e *logos*, su cui si fonda l'onto-logia. Come ho accennato poco sopra, possiamo restituire graficamente il paradosso topologico della comunicazione ordinaria con la figura del nastro di Möbius, in cui quelle che sembrano le due facce del nastro (regola e uso, significato e definizione, fatto e interpretazione, realtà e rappresentazione) si rivelano un'unica superficie arrotolata su se stessa, che possiamo percorrere col dito in entrambe le direzioni senza mai staccarlo da essa:



Nella prassi ordinaria della comunicazione la distinzione della logica formale tra legge e applicazione, di fatto, si dissolve, e il significato delle parole è caratterizzato dall'uso di un'espressione e non è un accompagnamento mentale dell'espressione stessa: “l'uso della parola nella prassi è il suo significato” (Wittgenstein 2000, p. 91).

Abbiamo già incontrato questo paradosso topologico, a partire dal *Poema* di Parmenide, la scena-madre della metafisica occidentale, così come nella disputa tra filosofia e sofistica, e nella rivoluzione copernicana della Grammatologia di Derrida. Del resto, come abbiamo avuto modo di osservare, si tratta di un paradosso solo apparente dovuto al tentativo dei filosofi di universalizzare il caso limite della logica, misconoscendo il fatto che, nella normale prassi della comunicazione umana, le regole sono costantemente definite dall'uso. Per questa ragione ho insistito particolarmente sulla figura di Dike, perché proprio nel testo parmenideo, laddove meno ce lo aspettiamo, nella culla stessa dell'ontologia e del pensiero metafisico, è già adombrata la consapevolezza che il senso non è dato una volta per tutte, ma è il prodotto di una decisione, di un commercio costante, di un attrito e, in ultima istanza di un conflitto. Wittgenstein se ne era già reso conto ai tempi del *Tractatus*, quando, verso la fine del testo, avvia una meta-riflessione sulla logica che lo porterà a rovesciare, negli scritti

successivi, i suoi assunti di partenza, abbandonando definitivamente il progetto di ricercare una “forma generale della funzione di verità”⁴¹⁹, e quindi astratta, disincarnata dall’uso, simile al sistema della *langue* saussuriano, al “no where” del piano sintagmatico in cui si fa astrazione dal “*now here*” della *parole*, il piano paradigmatico dell’enunciazione. È allora che si renderà conto che le “proposizioni della logica sono tautologie”⁴²⁰, casi limite delle proposizioni ordinarie, reali, e che, come tali, non costituiscono un mondo separato rispetto ad esse: la logica non può dipendere dall’esperienza di un qualsiasi fatto, è solo “nella sintassi logica che sussistono le condizioni che proteggono dall’errore, non nella presunta conoscenza di un fatto empirico”. La logica, insomma, dipende come caso limite dal fatto che vi è un mondo, ma non da come esso sia, “è prima di ogni esperienza che qualcosa è così”⁴²¹.

Tra i simboli del linguaggio (e di ogni rappresentazione in generale) che gli uomini utilizzano per comunicare e il mondo in cui vivono vi è un commercio costante, al punto che se vi passiamo il dito sopra, scopriamo che sono la stessa superficie. A ben guardare, però, il paradosso è tale solo se continuiamo a interpretare la prassi comunicativa degli uomini secondo i criteri del caso limite della logica, che essendo una tautologia, fa epochè del mondo stesso, fondando la propria validità solo sulla consistenza della sintassi, e non nella sua referenza a qualsiasi fatto empirico. L’uso empirico della lingua, invece, non risponde alle leggi formali della tautologia, ma è un gioco che produce nel suo stesso giocarsi le proprie regole, rispetto alla contesto generale in cui ha luogo: “con il sintagma ‘comprendere una parola’, ci riferiamo non necessariamente a ciò che accade mentre la diciamo o la udiamo, ma alla totalità del contesto in cui viene detta ” (Wittgenstein 2000, p. 201). La “totalità del contesto” è quella che, nelle *Ricerche Filosofiche*, chiamerà “forma di vita”, la quale definisce (ed è definita al contempo dal)le regole del gioco comunicativo. Per via di questa torsione concettuale che unisce in un nastro di Möbius significato e prassi, le regole si (auto)definiscono nella prassi come “le pratiche che, entro una forma di vita umana (o cultura), vengono riconosciute dalla comunità come conformi alle regole a stabilire il criterio di ciò che significa regola”⁴²². La forma contorta di questa definizione è dovuta alla sua stessa natura, che impedisce in linea di principio di tracciare una distinzione tra definizione formale ed impiego concreto, autofondandosi nel suo stesso impiego: come osserva Aldo Gargani, “seguire una regola è una prassi, non lo si può fare ‘privatim’ ”⁴²³, per questo è la regola che stabilisce nella prassi (si perdoni il bisticcio) “la regola di ciò è regola”.

8.3.3) Wittgenstein antropologo

Alla luce di questa ricognizione nella filosofia di Wittgenstein si può comprendere il suo interesse per Frazer negli anni preparatori alle *Ricerche* e, correlativamente, l’importanza che il suo pensiero può avere per l’antropologia e per le scienze della cultura. Quando redasse le sue *Note sul Ramo d’oro*, Wittgenstein era ancora “a metà del guado” tra la ricerca della la

⁴¹⁹ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, op. cit., proposizione 6, p. 90.

⁴²⁰ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, op. cit., (6.1) p. 91

⁴²¹ *Ivi*, (5.552), p. 86.

⁴²² Dall’introduzione di A. Gargani a L. Wittgenstein, “Libro Blu”, in *Libro Blu e Libro Marrone*, Torino, Einaudi, 2000.

⁴²³ *Ibidem*.

“forma generale della funzione di verità” (*Tractatus*) e l’indagine paradigmatica, caso per caso, dei giochi linguistici che compongono le forme di vita (*Ricerche Filosofiche*) in cui ha luogo la comunicazione ordinaria tra gli uomini. Quello che nei suoi scritti maturi prenderà il nome di “forma di vita” in questi appunti intermedi non ha ancora trovato una veste linguistica univoca, e Wittgenstein lo chiama in vari modi, “rappresentazione perspicua”, “forma di rappresentazione”, ma anche “mitologia”, “ritualità”, “cerimoniale” e perfino “magia”: questa costellazione di termini gli serve per definire il campo gravitazionale in cui l’agire umano acquista senso, indipendentemente dalle leggi della logica. Al di là del mero espletamento delle sue funzioni biologiche, infatti, e al di qua delle proposizioni della scienza, verificabili e empiricamente, e delle tautologie della logica, vere per loro stessa costituzione, infatti, l’uomo è, dice Wittgenstein, essenzialmente un “*animale cerimoniale*” (Wittgenstein 1975, p. 26), per questo

si potrebbe cominciare un libro di antropologia nel modo seguente: se si osserva la vita e il comportamento degli uomini sulla terra, si vede che essi, oltre ad azioni che si potrebbero chiamare “animali” quali nutrirsi etc., svolgono anche azioni che hanno un carattere peculiare e che si potrebbero chiamare “rituali”.⁴²⁴

Tra le leggi tautologiche della logica e le teorie verificabili della scienza, infatti si estende la regione infinitamente vasta dei “cerimoniali”, o “rituali”, della comunicazione concreta, la quale è fatta solo in minima parte da proposizioni coerenti, componendosi per lo più di concetti vaghi, di allusioni, di frasi sconnesse, di modi di dire, di doppi sensi, di motti di spirito, di errori logici, grammaticali, contenutistici, di lapsus, di gesti, di espressioni del volto, di mimica, di immagini, di oggetti, di atmosfere sonore, di odori, di luoghi, di paesaggi. Al limite, ogni elemento della nostra realtà va a comporre l’orizzonte di senso della nostra comunicazione, un “senso” che, vale la pena ricordarlo⁴²⁵, deve essere concepito in tutta l’estensione del suo spettro semantico, dalla sensorialità corporea, alla direzione spaziale, alla significanza, alla comprensione intellettuale. Per Wittgenstein, il cosiddetto agire “rituale” non è una caratteristica esclusiva dei rituali religiosi dei “selvaggi”, superato dal progresso della civiltà, ma una caratteristica antropologica originaria, l’orizzonte di senso nel quale è immerso ciascuno di noi, per il fatto stesso di prendere parte ogni giorno al gioco concreto della comunicazione. Esso non ha niente a che vedere con la conoscenza della fisica dei fenomeni, della teoria, della scienza, dell’opinione (che, come tali, possono essere vere o false), ma dipende dalla forma di vita che definisce una cultura nel suo complesso, di fronte alla quale non si può esprimere alcun giudizio veritativo, ma “si può soltanto descrivere e dire: così è la vita umana” (*ivi*, p. 19). Per questo, continua Wittgenstein,

sarebbe assurdo dire che la caratteristica di queste azioni è che derivano da un’errata concezione della fisica delle cose. (Così fa Frazer quando dice che la magia è essenzialmente fisica erronea o medicina o tecnica etc. erronea). Piuttosto, la caratteristica dell’atto rituale non è una concezione, un’opinione, vera o falsa che sia.⁴²⁶

⁴²⁴ L. Wittgenstein, *Note sul “Ramo d’oro” di Frazer*, Milano, Adelphi, 1975 pp. 26-7.

⁴²⁵ Cfr. *infra*, cap. 5.4.

⁴²⁶ *Ibidem*.

L'errore di Frazer consiste nell'aver confuso l'esistenza di questo fatto antropologico (la ritualità, il comportamento cerimoniale) con un limite culturale delle popolazioni indigene da lui studiate, ritenendo che esso sia stato superato dal progresso della civiltà. La ritualità, con le sue pratiche, i suoi costumi, e i suoi simboli, non opera secondo una credenza, non verifica un'opinione, o applica una teoria, perciò non può essere né vera né falsa, né superata da un modello teorico più consistente ed efficace ("un simbolo religioso non poggia su un'opinione. E l'errore corrisponde unicamente all'opinione", *ivi*, p. 21), ma esprime un desiderio di orientamento e di riconoscimento, individuale e collettivo, e più in generale, un modo di vedere il mondo proprio di ogni cultura, indipendentemente dal suo grado di sviluppo tecnologico e di secolarizzazione. Come tale, non è interessato dal progresso scientifico, il quale, ridisegnando costantemente i contorni del mondo in cui viviamo, tutt'al più ci fa creare nuove ritualità, "sostituisce un simbolo a un altro, oppure: una cerimonia a un'altra" (*ivi*, p. 20), ma non può condurre in nessun modo a una sostituzione del dominio della scienza a quello della ritualità, che sono costitutivamente distinti. La distinzione di fondo tra, per dirla con Aristotele, la dimensione della *sophia* e quella della *phronesis*, tra il sapere scientifico e l'agire rituale (e cioè, sociale e convenzionale), è sfuggita clamorosamente a Frazer, il quale – sebbene abbia svolto un lavoro eccezionale, raccogliendo una mole impressionante di documenti su fenomeni culturali fino ad allora sconosciuti e sia stato in grado di classificarli in maniera estremamente accurata – ha scritto centinaia di pagine a partire dal presupposto completamente erroneo di far parte di una civiltà, quella dell'Inghilterra vittoriana, col suo sterminato impero coloniale, che sarebbe stata in grado di sublimare l'agire rituale (e con esso la magia, la superstizione e tutte le "false credenze") nella luce chiara della conoscenza scientifica:

l'assurdo è che Frazer rappresenta le cose come se questi popoli avessero una concezione assolutamente falsa (anzi folle) del corso della natura, mentre essi danno solo una strana interpretazione dei fenomeni. Cioè, se mettessero per iscritto la loro conoscenza della natura, essa non si distinguerebbe *in modo fondamentale* dalla nostra. Solo la loro *magia* è diversa.⁴²⁷

Il peccato originale dell'opera di Frazer, dunque, al di là del suo straordinario valore documentario, consiste nell'aver fatto completamente a meno di tale consapevolezza, al punto che egli finisce per rivelarsi "molto più selvaggio della maggioranza dei suoi selvaggi, perché questi non potranno essere così distanti dalla comprensione di un fatto spirituale quanto lo è un inglese del ventesimo secolo. Le *sue* spiegazioni delle usanze primitive sono molto più rozze del senso di quelle usanze stesse. (p. 28). Da parte sua, invece, svincolando la "magia" (e la ritualità) dalla "scienza", assegnandole a due aree topologicamente distinte e non riducibili l'una all'altra, Wittgenstein compie un passaggio teorico di cruciale importanza, che aprirà il campo per le sue ricerche successive sulle "forme di vita" come orizzonte di senso del linguaggio ordinario: la magia, infatti, non è una scienza rudimentale, ma il *senso* che noi assegniamo culturalmente ai fenomeni, il valore che essi hanno *per noi*. La danza della pioggia non ha alcuna pretesa di efficacia causale, come riteneva Frazer nella sua concezione della magia come scienza erronea (in tal caso, osserva Wittgenstein, sarebbe "davvero strano che gli uomini per tanto tempo non abbiano scoperto che prima o poi piove comunque", *ivi*, p.

⁴²⁷ *Ivi*, p. 37.

19), piuttosto, essa esprime il valore che la pioggia ha per una cultura e per la sua sopravvivenza, il fatto che, data la sua “forma di vita” (si pensi, ad esempio, a quella degli Indiani Hopi, basata su una fragile agricoltura di sussistenza strettamente dipendente dalle precipitazioni naturali) un certo fenomeno naturale, selezionato tra gli infiniti che accadono, viene rivestito di un’importanza particolare, dipendendo da esso la sopravvivenza stessa della tribù. Il rito mostra, esprime, “fa vedere”, come la pittura secondo Klee, non cosa è vero e cosa è falso, né cosa c’è o cosa non c’è, ma cosa, nell’infinità di ciò che accade, è importante *per noi*, in base alla nostra forma di vita. In breve: *il rito rende visibile la nostra forma di vita*, vale a dire i valori culturali che regolano la nostra esistenza, l’*interpretazione* che diamo dei fenomeni, al di là della loro *rappresentazione* scientifica, la quale può essere più o meno accurata, più o meno efficace tecnicamente.

“Se sono furioso per una qualche ragione, mi può capitare di colpire la terra o un albero con il mio bastone, etc. Così facendo però non credo che la colpa sia della terra e che colpirla possa servire a qualcosa. Sfogo la mia collera. E tutti i riti sono di questa specie”⁴²⁸

il che significa, ancora una volta, che il rito non è un modello teorico con cui ci rappresentiamo i fenomeni, ma una pratica, o meglio, un insieme di pratiche, più o meno codificata, mediante le quali gli uomini esprimono stati d’animo, stabiliscono valori, regolano le loro relazioni, si riconoscono, e si orientano nel loro ambiente. Qualsiasi contesto culturale, come tale, si definisce in base alle proprie ritualità e non è separabile da esse, per questo è sempre possibile, almeno in linea di principio, una traduzione del linguaggio rituale delle culture altre nei termini del proprio: “il fatto che Frazer ricorra a termini a lui familiari come “spirito” (ghost) e “ombra” (shade) per descrivere le concezioni di questa gente mostra meglio di qualunque altra cosa la nostra affinità con i selvaggi”. (p. 30).

Ciò che Wittgenstein chiama “magia” e “rituale”, allora, con buona pace di Frazer, non è un fossile del passato, ma precisamente la forma di vita che caratterizza *ogni* cultura, in ogni epoca e a ogni latitudine e che nessun “progresso” potrà mai superare. Esso, infatti, è il tessuto di significanza, l’orizzonte di senso entro cui comunichiamo tra di noi, prendiamo le nostre decisioni e orientiamo il nostro comportamento. In questo senso, la conoscenza scientifica (*sophia*) non è che un filo di questo tessuto, annodato con tutti gli altri, e le sue caratteristiche essenziali hanno per Wittgenstein una ricorrenza transculturale. Se così non fosse non potremmo stupirci della “magia” degli altri popoli: proprio perché essi si comportano per lo più secondo una causalità a noi comprensibile (e che, anzi, in molti casi suscita la nostra più sincera ammirazione, come la destrezza di un cacciatore dell’amazzonia, o la pazienza e la maestria di un tessitore di tappeti iraniano) ci risulta strana e bizzarra l’interpretazione generale, il *senso*, che essi danno dei fenomeni, la visione del mondo all’interno della quale essi conducono le loro vite e applicano la causalità. Senza renderci conto, naturalmente, che anche la nostra “magia”, ossia il nostro agire rituale, in base a dei cerimoniali culturalmente condivisi, può risultare altrettanto bizzarra a chi la veda dall’esterno: se vi fosse un Frazer indio, o africano, come descriverebbe la ritualità della casa del *Grande Fratello*? O quello che accade in un derby calcistico? O i fiumi di persone che si

⁴²⁸ Ivi, p. 34.

riversano ogni giorno nella metropolitane delle grandi città per andare in ufficio a svolgere mansioni astratte e talvolta incomprensibili a loro stessi?

Come abbiamo visto in apertura di questo capitolo col nostro esempio dell'intellettuale newyorkese e del "primitivo", non si possono contrapporre staticamente due forme di vita, sostenendo il fatto che l'una sia il superamento dell'altra. Lo stesso non si può dire per le conoscenze scientifiche e per l'applicazione del principio di causalità, che, invece sono sempre commensurabili: tanto per il selvaggio quanto per il newyorkese un fulmine ha colpito l'albero, bruciandone il tronco e le foglie. E sia l'uno che l'altro, sulla base del più comune buon senso, durante un temporale cercheranno di stare alla larga da alberi acuminati ed eviteranno di indossare oggetti di metallo, per paura che un fulmine possa colpire anche loro: in altre parole, la loro fisica è assimilabile, sebbene, da una parte, l'accuratezza delle informazioni teoriche riguardo al fulmine a cui può accedere il newyorkese sia infinitamente più elevata, e dall'altra, la saggezza pratica del selvaggio, maturata in una vita d'esperienza, sia incommensurabilmente superiore a quella del cittadino medio, che generalmente è così alienato da non essere nemmeno più in grado di capire il tempo che fa fuori dalla finestra senza chiederlo al suo iphone. "Solo la loro *magia* è diversa", dice Wittgenstein, sbriciolando in una battuta l'ottimismo positivista di Frazer e dell'intera cultura a cui apparteneva. Se, infatti, nella forma di vita del newyorkese il fatto che cada un fulmine nella foresta è pressoché irrilevante, per l'uomo che vive in quella foresta esso può ricoprire la massima importanza, ed essere interpretato – lo *stesso* fatto – come un cattivo presagio, oppure come un segno positivo, magari come un auspicio per un buon raccolto nella prossima stagione. Viceversa, il fatto che cada la borsa di Wall Street (un *fatto* – sia detto per inciso – che di per sé è ben più opinabile del fulmine nella foresta) può essere interpretato in infiniti modi all'interno della forma di vita del newyorkese, producendo in essa un numero incalcolabile di conseguenze, sebbene lasci del tutto indifferente il buon "selvaggio" che non ne è toccato in alcun modo.

Quella che nei suoi scritti successivi Wittgenstein chiamerà "forma di vita", con le sue ritualità e le sue interpretazioni più o meno stravaganti dei fenomeni, è al contempo ciò che accomuna e ciò che distingue gli uomini e le culture le une dalle altre. Riconoscere che facciamo parte di una "forma di vita", che abbiamo anche noi una "magia", non meno che i popoli "primitivi" studiati dagli antropologi, costituisce per la nostra cultura un'assunzione di consapevolezza non meno rilevante che la scoperta freudiana dell'inconscio. Nel nostro paesaggio quotidiano, nel *mundus* culturale in cui viviamo, ogni cosa, evento e circostanza è 'segnato', interpretabile, può comunicarci qualcosa: per questo Wittgenstein arriverà a utilizzare un'espressione generalissima e trans-linguistica come "forma di vita" per nominare lo spazio di significanza in cui ha luogo la nostra comunicazione, perché non sono solo le leggi formali della logica e della linguistica a garantirne l'efficacia, ma l'intero complesso della cultura.

Uno "spazio impuro"⁴²⁹, sporco, graffiato, consunto, quello della forma di vita, in cui, contrariamente alla dimensione rarefatta della logica e della teoria fisica, vi è più rumore che informazione; anzi, è il rumore stesso a diventare informazione, e ogni cosa, non solo le parole, ma anche i gesti, le espressioni e ogni elemento del paesaggio, contribuisce alla

⁴²⁹ Ringrazio il dott. Andrea Mubi Brighenti dell'Università di Trento per avermi suggerito questa espressione.

produzione del “senso”. Proprio per questo, però, non essendo uno spazio bidimensionale, governato da leggi fissate formalmente, ma un *continuum* come il nastro di Möbius, composto da regole cangianti, generate direttamente dall’uso, in esso è sempre presente il rischio del non-senso, del fraintendimento, dell’inganno, della follia. In questo senso è possibile suggerire un parallelo tra la scoperta freudiana dell’inconscio, lo spazio umbratile e impuro della nostra mente da cui affiora e in cui si re-inabissa costantemente la nostra coscienza, e quella wittgensteiniana della *forma di vita*, l’ “inconscio sociale” in cui si formano e si disgregano in un flusso incessante i simboli della comunicazione.

Ciò non toglie, però, che riconoscere di appartenere a quello che, parafrasando Jung, potremmo definire un “inconscio sociale”⁴³⁰ non deve in alcun modo valere a giustificarlo, così come non giustifichiamo il nostro inconscio quando ci rivela le ombre dei nostri desideri incestuosi, omicidi, o peggio ancora, né giustifichiamo il sacrificio umano o altre pratiche macabre all’interno di altre “forme di vita” culturali. Il fatto che certe pratiche assumano *senso* solo all’interno del loro contesto non deve condurre a giustificare il contesto stesso: se nel contesto di un derby calcistico può avere *senso* uccidersi perché si tifa per due squadre differenti, questo non significa che l’omicidio sia giustificato. L’approfondirsi della nostra consapevolezza non ci dispensa dal giudizio, dalla valutazione etica e della presa di posizione politica, ma al contrario, ci rende sempre più inaggirabilmente responsabili rispetto a esse. È questo un tema di scoraggiante difficoltà su cui non potremmo far altro che ritornare.

⁴³⁰ Preferisco chiamarlo inconscio “sociale” e non “collettivo” per evitare l’implicazione degli “archetipi” junghiani, che mal si conciliano con la teoria “positivista” dei simboli e delle immagini delineata in questo lavoro.

Antispazio # 6

“Il Primitivo”

Gli appunti attorno alla conferenza sul *Rituale del serpente*, classificati al Warburg Institute come *Pueblo Indians Lecture Drafts*, contengono le intuizioni più folgoranti di Warburg sull'antropologia generale. È in queste carte, infatti, che egli ha formulato la sua concezione l' "Unzerstörbarkeit des Urmensches", l' "indistruttibilità dell'uomo originario" che rimane inalterata al mutare delle epoche e delle culture, la cui fisionomia si può ritrovare nei simboli e nei rituali degli indiani pueblós, nella tragedia della Grecia classica, nell'arte del Rinascimento Fiorentino e nella cultura della "civiltà" contemporanea.

Come osserva Bettina Gockel⁴³¹, la riflessione teorica di Warburg sulla struttura originaria, trans-storica, della cultura, si svolge lungo un processo argomentativo che si serve della malattia mentale di cui era affetto, il bipolarismo, come di un "Forschungsinstrument", dal momento che lo ha portato non tanto a regredire a uno stadio "primitivo", preculturale e prerazionale, quanto piuttosto a rimettersi in contatto con uno strato "originario" dell'agire umano, in cui si palesano le strutture di fondo, gli schemi adattativi e comunicativi che sostengono l'edificio della cultura, il suo scheletro, la sua pianta, che normalmente faticiamo a riconoscere, restando celata dalle sue pareti e dai suoi stucchi. Grazie a questa esperienza in prima persona, Warburg poté elaborare un modello organico della cultura, non come non come progresso lineare a partire da un'origine data, secondo uno percorso diacronico, nel quale abbandona di volta in volta le fasi del suo sviluppo, ma come evoluzione da un centro che rimane sempre il medesimo, come un albero che germoglia da un seme, per poi accrescersi, diramarsi, complicarsi, ma senza perdere la sua provenienza originaria, che insiste perennemente in ogni sua manifestazione. Come un albero, infatti, le culture crescono, evolvono, si espandono (oppure sfioriscono, deperiscono, si seccano e muoiono), ma non si spostano di un millimetro dalla loro origine. Per questa ragione, il termine "primitivo" scelto dai traduttori per ragioni eufoniche, restituisce in maniera impropria il carattere dell' "Urmensch" così come lo intendeva Warburg, dal momento che il concetto stesso di "primitivo" è un prodotto del pensiero ontologico e dialettico della metafisica occidentale, rispetto al quale la scienza warburghiana della cultura si muove, come direbbe De André, "in direzione ostinata e contraria".

La stessa scienza antropologica è un prodotto di tale tradizione di pensiero, sorta in piena epoca coloniale e fondata su un'impostazione teorica di tipo positivisticò. Ad ogni buon conto, inizialmente, il termine "primitivo" fu introdotto nel dibattito antropologicò ottocentesco per sostituire il concetto di "selvaggio", palesemente dispregiativo ed etnocentricò, allo scopo di conferire oggettività scientifica alla trattazione sulle culture "altre". Se, infatti, il termine "selvaggio" si riferisce a un generico abitatore delle selve, contrapposto metonimicamente al progredito uomo "civile", anche quando è utilizzato per descrivere popoli che abitano nel deserto, o nella steppa, o nei ghiacci artici (un po' come il "marziano",

⁴³¹ B. Gockel, "Krieg – Krankheit – Kulturwissenschaft. Warburgs Schizophrenie als Forschungsinstrument und das Ideal moderner Primitivität" in aa.vv., *Kasten 117. Aby Warburg und der Aberglaube im Ersten Weltkrieg*, Gottfried Korff (Hg.), Tübingen, Tübinger Vereinigung für Volkskunde, 2008.

che definisce per metonimia qualsiasi forma di vita superiore extraterrestre), e come tale è poco più che un insulto, privo di qualsiasi valore scientifico, col concetto di “primitivo” gli antropologi di epoca vittoriana, capitanati da Frazer, hanno inteso riferirsi, col dovuto distacco, a tutte le culture ancora legate a un rapporto originario col proprio territorio, non ancora toccate dal progresso della civiltà. Il “primitivo”, insomma, è l’uomo delle origini, l’*Urmensch*. Da questo punto di vista, allora, sembrerebbe non esserci nulla di sbagliato nella traduzione di Warburg. Se non fosse, però, (ed è questo il punto fondamentale) che quando Warburg parla di *Urmensch* non parla con distacco scientifico di popoli lontani, nel tempo, nello spazio, nel tempo e nel costume, ma parla precisamente di se stesso e della propria cultura, della civiltà occidentale, in continuità e non in contrapposizione alle culture cosiddette primitive: il suo *Urmensch*, è un uomo “originario”, ma non “dell’origine”, un uomo “elementare” e “primario”, ma non “primitivo”. L’*Urmensch* è l’uomo colto nell’originarietà del suo agire simbolico. Di contro, la definizione “vittoriana” di *primitivo*, non fa che riproporre surrettiziamente, in termini pseudoscientifici, la frattura etnocentrica tra “selvaggi” e “civilizzati”, spostandola dal piano semantico della geografia antropica (abitanti delle selve e, per estensione, di paesaggi incontaminati Vs cittadini) a quello storico (uomini legati all’origine Vs uomini progrediti), stabilendo per ipostasi un’origine fuori dalla storia, uno “stato di natura” nel quale si suppone che tutti gli uomini, un tempo, abbiano vissuto e in cui alcuni vivono ancora oggi, in alcuni angoli remoti del pianeta.

Per comprendere la portata del gesto teorico con Warburg ha cancellato la linea tra natura e cultura, tra popoli primitivi e civilizzati, è necessario confrontarsi più da vicino, con questo autentico mito fondativo della nostra tradizione, mediante il quale per millenni lo spazio della nostra cultura si è definito proiettandosi sull’antispazio del suo *altro*. A questo proposito, se il concetto di “selvaggio”, nella sua volgarità, risulta per lo più inservibile ai fini di una critica circostanziata, un appiglio ben più solido ci è offerto dal concetto di “primitivo”, e proprio in virtù della sua supposta scientificità, della sua distanza, della sua “political correctness”. Se, infatti, il primo non esprime altro che un generico senso di superiorità di chi si ritiene emancipato dalle bassezze della selva, il termine “primitivo”, col suo riferimento a un’origine, sia essa quella mitologica della cosmologia, quello ontologica della metafisica o quella teologica della genesi, va a innestarsi direttamente alla radice della nostra cultura, rivelandone in maniera mirabile la struttura. Una struttura, come abbiamo avuto modo di ripetere a più riprese, che non si presenta come un’unità monolitica, ma come un campo energetico che si sviluppa tra due estremi polari, nella tensione tra uno “spazio” e un “antispazio” che fungono da fondamento l’uno dell’altro.

* * *

Nelle pagine che seguono, seguendo una pista suggerita da Meschiari nel suo *Antispazi. Wilderness Apocalisse Utopia*⁴³², vedremo come il concetto di “primitivo” non solo costituisca l’antispazio necessario e consustanziale al concetto di “civiltà”, ma anche come si polarizzi esso stesso in due opposti spazi di pensiero, l’uno concavo e l’altro convesso, legati l’uno all’altro come prospettive dello stesso, come due diodi elettrici.

⁴³² M. Meschiari, *Antispazi. Wilderness Apocalisse Utopia*, Macerata, Quodlibet, (in corso di pubblicazione).

Nello spazio ufficiale della nostra cultura, fondato sull'episteme razionalista, patriarcale e "fallogocentrica", il "primitivo" tende a essere identificato col senso dispregiativo di selvaggio, il barbaro, l'uomo non ancora civilizzato e dunque ancora incivile, belluino, un uomo costretto a errare nelle boscaglie perché non è stato ancora toccato dalla luce della razionalità, che si spiega i fenomeni che lo circondano nei termini di una causalità magica e superstiziosa, che scandisce la sua vita associata con riti atroci e incomprensibili (a patto di non spiegarli, come fa Frazer, in termine di errore, di "non ancora" rispetto ai lumi della civiltà). In questa versione, il primitivo corrisponde letteralmente al "selvaggio", l'uomo della selva, come opposto al "civile", l'uomo della civitas, della città e della civiltà. Ed è anche sinonimo di irrazionalità, le tenebre della magia e della superstizione che la civiltà europea greco-romana-cristiana-capitalistica ha irradiato coi lumi della ragione. Eppure, ogni spazio è consustanziale al proprio antispazio, e l'uno produce l'altro incessantemente come suo orizzonte di verifica e validazione, vi è anche una versione antipoidale del primitivo, che potremmo definire "primitivismo", prendendo a prestito un termine dalla storia dell'arte del '900, notoriamente incline agli -ismi. Ogni -ismo, si sa, implica per definizione un'ipostatizzazione del proprio oggetto, facendolo assurgere a via maestra che conduce alla verità. Di conseguenza, l'interesse del "primitivismo" per il primitivo, riscontra in esso l'origine inconcussa, lo stato di natura, l'arcadia già da sempre perduta dalla quale la frenesia della modernità ci ha allontanato irrimediabilmente. Per il primitivismo l'uomo primitivo è l'uomo delle origini, l'uomo a contatto diretto con la verità, ancora capace di parlare con gli dei, di essere amico degli animali e delle piante, di vivere in armonia cosmica con la natura. L'uomo primitivo come uomo organico, ecologico, armonico, che vive nelle selve perché ancora non corrotto dalla *civitas*, dai suoi ritmi insensati, dai suoi conflitti, dalla sua violenza, dal suo inquinamento.

In entrambi i casi, sia nello spazio dell'illuminismo che nell'antispazio del primitivismo, il primitivo è identificato con l'uomo dell'origine, un'origine abbandonata e cancellata per sempre dal progresso. È questo il cuore pulsante del *logos* occidentale, dai greci a oggi, la sua autentica posta in gioco, rispetto alla quale la distinzione tra illuminismo e primitivismo, tra razionalismo e irrazionalismo, sono mere sfumature di superficie, come due prospettive diverse sulla stessa cupola, una sulla convessità, l'altra sulla concavità, una che vede il progresso a partire dall'origine come una serie di conquiste e di incivilimenti rispetto a uno stato ferino iniziale, l'altra come un allontanamento catastrofico da uno stato di armonia cosmica, l'uno razionalista e positivista e l'altro irrazionalista e nichilista. In questo quadro, come ci ricorda Meschiari, le correnti new age e l'immaginario contemporaneo della wilderness e del ritorno alla natura non hanno alcunché di critico e di rivoluzionario, ma sono una spinta endogena alla civiltà industriale e postindustriale, perfettamente organica ad essa, l'altra faccia della medaglia del capitalismo nella quale si produce il suo orizzonte di legittimazione.

Per rendersi conto di questa ovvietà dell'immaginario di evasione legato al *logos* occidentale basta farsi quattro passi nei corridoi della metropolitana di qualsiasi grande città europea, in quello che, cioè, costituisce l'autentico spazio della *civitas* contemporanea, lo spazio in cui *materialmente*, ogni giorno, i cittadini transitano per svolgere le loro funzioni vitali. Uno spazio infinitamente più vissuto, più striato, più "abitato", di quanto non ci voglia far credere la formula dei "non-luoghi", universalmente invocata come *passerpartout* teorico

per rinserrarci nel nostro immaginario dell'origine perduta⁴³³. Fin da un primo sguardo, infatti, ci rendiamo conto di come esso sia letteralmente tappezzato dal suo antispazio di evasione: “vola con soli 19 euro” in Marocco, in Puglia, sulle Dolomiti, in Grecia, oppure – con qualche spicciolo in più – in Sri Lanka, alle Fiji, in Thailandia. A loro volta, questi antispazi dell'immaginario turistico si dividono in due macro-categorie: da una parte ci sono i *luoghi* in cui la *cultura* è ancora intatta, con le sue tradizioni, i suoi odori, i suoi sapori, la sua cucina, le facce dei suoi abitanti, vere, autentiche, vissute, una cultura autoctona non scempiata nella non-cultura globale dei fastfood, degli aeroporti e degli shopping mall, – i presunti non-luoghi della presunta non-cultura; dall'altra quelli in cui è la *natura* ad essere ancora integra, vergine, non stuprata, non ridotta alla “waste land” dei grandi conglomerati urbani in cui vivono le masse anonime del ceto produttivo, i sorci dell'underworld metropolitano, che ciondolano lugubri nei vagoni della metropolitana, sognando uno spicchio di sole a buon mercato con cui riscaldarsi l'anima per due settimane all'anno. In entrambi i casi, a essere messa in mostra e trasformata in merce, è l'immagine patinata di un'origine perduta, di un peccato originale rispetto al quale ci si può redimere per un istante, a soli 19 euro e 99.

Già da questa brevissima ricognizione dello spazio materiale in cui ogni giorno portiamo a spasso le nostre esistenze, è possibile trarre una considerazione di carattere più generale: lo spazio del *logos* occidentale, che ha trovato il suo dispiegamento nella civiltà industriale, nelle sue megalopoli, e nella globalizzazione, nei collegamenti aerei e nella rete Internet, e che si è scavata la sua tana nei cunicoli sotterranei delle linee metropolitane in cui brulicano ogni giorno le masse urbane, gli uomini cosiddetti “civilizzati”, si specchia costantemente nel suo immaginario d'evasione, nelle tracce del suo desiderio, nei crocevia iconici del suo inconscio. La *civitas* si rispecchia punto per punto nella *selva*, il cittadino non fa che sognare il selvaggio, l'artificiale il naturale, l'inautentico l'autentico. Allo stesso tempo, però, anche il “selvaggio”, una volta entrato in contatto con il sogno prometeico della modernità – l'automobile, la televisione, il cellulare, un profilo facebook – comincia a vagheggiare di saltare anche lui, un giorno, sul treno della *civitas*, autoaccusandosi per la sua primitività, la sua arretratezza, il suo sottosviluppo, e adoperandosi con ogni mezzo per colmare questo “gap”⁴³⁴.

L'incontro tra modernità e primitivismo genera un valzer in cui parola e immagine, ragione e sentimento, *logos* e desiderio, autenticità e inautenticità, si scambiano di ruolo costantemente, fino a diventare indiscernibili. Un'indiscernibilità, però, non ci s'inganni, che non è confusione, ma chiarezza, riconoscimento della coappartenenza dello spazio del razionalismo e dell'antispazio del primitivismo al medesimo mito dell'Origine perduta, sia essa interpretata come emancipazione dalla belluinità originaria o come caduta da uno stato

⁴³³ Termine introdotto nel dibattito delle scienze della cultura da M. Augé nel suo ormai classico *Nonluoghi. introduzione a una antropologia della surmodernità*, Milano, Elèuthera, 2009.

⁴³⁴ Talvolta con esiti tristemente grotteschi: nel corso di un soggiorno di lavoro volontario sulle Ande peruviane che ho svolto alcuni anni fa, mi è capitato di conoscere una coppia di campesinhos che aveva chiamato i propri figli Batman e Robin, pensando di dare loro dei nomi “moderni”, e con essi delle chance migliori nella grande città. Ricordo anche come gli abitanti del microscopico pueblo di Llalla, nel tempo libero, si inerpicassero sulla “puna” a oltre 4500 metri di altitudine, dove per qualche mistero dell'elettromagnetismo i cellulari prendevano campo nonostante l'assenza di ripetitori nel raggio di decine di chilometri, per mandarsi messaggi d'alta quota.

edenico di armonia con la natura. In questo senso, l'unico autentico spazio della nostra cultura è lo spazio chimerico in cui convivono i suoi antispazi utopico|distopici. Nella cultura occidentale, razionalismo e irrazionalismo trapassano costantemente l'uno nell'altro, implicandosi a vicenda, fino a entrare in una soglia di indistinzione. Ma questa soglia non è uno spazio liscio e anonimo, un "non-luogo"⁴³⁵, bensì un *luogo* nel senso più pieno del termine, con le sue striature, le sue impurità, le sue porosità, la sua abrasività. Per figurarcelo, abbiamo richiamato i corridoi delle metropolitane, dove brulichiamo ogni giorno come formiche, circondati da manifesti che pubblicizzano fuitine a buon mercato verso *altrove* dove l'origine è ancora disponibile: nei cibi "come una volta", nel volto "autentico", istoriato di rughe, di un pescatore della Puglia, nella foresta della Thailandia, nei fondali del Mar Rosso, o nel deserto del Marocco. Come abbiamo visto, in questo luogo dove dimoriamo tanto quanto nella nostra abitazione (se non di più) si consuma una tensione costante tra forze polari, tra l'iper-razionalizzazione delle esistenze moderne⁴³⁶ e il desiderio di evasione dionisiaca, tra razionalità e primitivismo, tra scienza e superstizione, come restituisce graficamente il contrasto tra il grigiore delle strutture in cemento armato e i colori invitanti delle immagini della pubblicità. In ultima analisi, però, tutte queste opposizioni possono essere ricondotte a un'unica polarità originaria che magnetizza gli spazi materiali in cui va in scena al nostra "civiltà": quella tra *utopia* e *distopia*.

Per capire questo punto, occorre ricordare come le culture umane – *ogni* cultura, non solo quella a cui apparteniamo noi – rappresentano i fenomeni attraverso una sostituzione simbolica, vale a dire, presentificando ciò che è assente e, allo stesso tempo rendendo assente nel simbolo ciò che è fisicamente presente nella materia, occultando il significante nel suo significato; in altri termini, la cultura stessa, nella sua forma più generale, è l'evocazione di un *altrove*, di un luogo altro rispetto "a questo luogo", di un'altra cosa "rispetto a questa cosa" che sono i simboli e gli oggetti di cui ci serviamo (un bastone sciamanico non è "solo" un pezzo di legno, lo schermo di un ipad non è "solo" un pezzo di vetro). Se così non fosse, se non avessimo, cioè, la capacità di trascendere il dato sensibile per rivestirlo di attribuzioni semantiche, la capacità di servirci di *media*, a partire dal nostro stesso corpo, non potremmo comunicare un bel niente e, in ultima istanza, non saremmo uomini. Di conseguenza, qualsiasi luogo, essendo intriso di senso in ogni suo dettaglio più anodino, di narrazioni, di immaginario, è come una superficie in cui si spalancano infinite finestre verso degli altrove, una per ogni elemento simbolico che riusciamo a cogliere in esso, degli altrove che possono essere desiderabili o detestabili, piacevoli o sgradevoli, palingenetici o apocalittici, catartici o reclusivi, liberatori o asserventi, – in breve, *u-topici* o *dis-topici*: perché ogni "luogo altro" incistato nei luoghi in cui abitiamo il nostro qui e ora, non è mai *altro* in maniera neutra (atopia), ma sempre e necessariamente *altro* "in un certo modo", positivo o negativo, desiderante (utopia) o disperante (distopia). Di conseguenza, ogni luogo si situa al crocevia tra utopia e distopia, nella loro tensione polare, e nella possibilità sempre palpabile di una loro inversione di senso, di una trasformazione del sogno in incubo, e viceversa: se andiamo dal pescatore pugliese dei manifesti in metropolitana che promuovono il turismo in Puglia, ad

⁴³⁵ Come vorrebbe l'antropologia metropolitana di Marc Augé, che rischia di appiattirsi sul mito culturale delle origini perdute, dei bei tempi andati "quando ancora c'erano i luoghi".

⁴³⁶ Che i parigini condensano nella formula "métro-boulot-dodo".

esempio, e gli chiediamo come se la passa, magari ci risponderà che sta facendo di tutto per trasferirsi a Londra perché nei suoi mari non c'è più lavoro, mentre i londinesi che si affrettano nel *tube* non fanno che sognare la tranquillità di un trullo e lo sciabordio della risacca. In questo caso, entrambi interpretano il loro luogo in maniera distopica, sognando il luogo dell'altro come un'utopia, implementando la versione progressista o quella primitivista del mito dell'Origine: un'origine ferina per il primo, da cui scappare, emanciparsi, progredire, e un'origine edenica per il secondo, da recuperare, da vagheggiare, da accarezzare, almeno per una settimana all'anno, verso cui volare a 19 euro e 99.

Ricapitolando, allora, è evidente come la nostra topologia quotidiana, i *luoghi* intrisi di storie e desiderio in cui meniamo le nostre vite, siano essi le mura domestiche o i terminal degli aeroporti, sono il punto limite, il grado zero dell'oscillazione tra utopia e distopia, tra altrove da sogno e altrove da incubo. Abbiamo già incontrato più volte questo pendolo nella cui oscillazione Warburg addita la sistole e la diastole della cultura umana, ravvisando in questa ciclotimia culturale tra stati maniaci e stati depressivi la struttura stessa di un'antropologia generale. Con De Martino abbiamo definito i due estremi di tale dinamica psico-culturale come sotto-interpretazione e sovra-interpretazione, l'una corrispondente al polo depressivo, l'altra a quello maniaco. "L'intera umanità è eternamente e in ogni epoca schizofrenica"⁴³⁷ scrive lo "schizofrenico" Warburg nelle sue note sotto oppiacei da Kreuzlingen, e su questa decisione sovrana nello stato d'eccezione della clinica, su questa presa di posizione tanto unilaterale quanto stimolante fonda la propria antropologia, la propria teoria della tensione tra Apollineo e Dionisiaco nel cui spazio l'uomo ha edificato la civiltà. Con queste note aggiungiamo un'altra caratterizzazione di questa bipolarità (o meglio del "bipolarismo") della cultura umana, prendendoci il rischio di dare credito a quello che sulla nostra specie è stato detto da un catatonico (Nietzsche) e da un bipolare (Warburg): dal punto di vista topologico, dal punto di vista, cioè, della caratterizzazione dei luoghi e degli ambienti in cui viviamo, la sottointerpretazione depressiva corrisponde alle tendenze distopiche della nostra cultura, mentre la sovrainterpretazione maniaca produce quegli slanci utopici che ci permettono di candire di senso il grigiore del quotidiano, o di progettare rivoluzioni che ci riscatteranno, un giorno, forse, instaurando il regno dei giusti qui sulla terra.

I luoghi della nostra civiltà sono ciò che si produce nella tensione tra questi due estremi, che si scambiano costantemente di posto, facendo dell'inferno di qualcuno il paradiso di altri, e viceversa, come per gli animali gli escrementi di alcune specie sono alimento per altre. I luoghi non sono fatti puri, ma fatti interpretati, né oggetti puri, ma media, mediatori di un senso, portatori di una semanticità instabile, cangiante, disseminata, gravidi di storie, sporcati, usurati dall'uso, superfici su cui scrivono i writers, su cui appiccichiamo gomme da masticare, gettiamo mozziconi di sigarette, che usuriamo con le nostre scarpe, che consumiamo, lisciviamo, unghiamo col sudore delle nostre mani. Con buona pace di Augé, allora, i cosiddetti "non luoghi" delle stazioni e degli Shopping malls sono luoghi in massimo grado, dove fissiamo appuntamenti, consumiamo pasti e consumiamo le soles delle nostre scarpe, dove possiamo innamorarci della bella passante, o accasciarci a terra stroncati da un infarto, dove una donna può dare al mondo un bambino, o una guardia giurata può sparare a un taccheggiatore, dove si può celebrare una festa di compleanno o saltare in aria per un

⁴³⁷ A. Warburg, *Gli Hopi*, Torino, Aragno, 2002, P. XX [Warburg Institute Archive – WIA – III, 93.4].

attentato, dove si può vivere e si può morire – come in *ogni* luogo. In questo senso, allora, la nozione stessa di “non luogo” o è priva di senso, oppure si può comprendere soltanto come articolazione dell’immaginario distopico, come antispazio, come versione primitivista del mito dell’Origine.

* * *

Il pensiero dell’origine su cui si fonda l’episteme l’epi-steme occidentale, l’identità di *logos* ed essenza, il *Grund* logico della conoscenza, della giustificabilità in linea di principio della credenza, il *topos* stesso della civiltà a cui apparteniamo, la sua dimora, il suo *mundus*, ha prodotto surrettiziamente come effetto del suo discorso il fondamento su cui rivendica di poggiare, rivelando così la sua natura essenzialmente *narrativa*. Il che ci autorizza, pur con le dovute cautele, ad accostare il pensiero onto-logico dell’origine a qualsiasi altro mito delle origini, non tanto per la sua infondatezza, sulla quale non possiamo esprimere alcun giudizio, quanto piuttosto per la sua efficacia “logologica”, la sua prodigiosa capacità di produrre autonomamente il proprio oggetto. Tale oggetto è il fondamento stesso, l’Origine, da cui scaturiscono due narrazioni antipoidali, che fungono da orizzonte di legittimazione l’una per l’altra, come due facce della stessa medaglia: il mito del progresso, del glorioso cammino di civilizzazione che ha portato l’uomo (o meglio alcuni uomini in particolare, appartenenti alle culture “sviluppate”) a emanciparsi rispetto alla condizione di minorità psichica e morale dei tempi dell’origine, quando l’uomo era ancora poco più che una bestia, e il mito, antitetico, della caduta e della corruzione rispetto a un’arcadia perduta, a un tempo in cui gli uomini parlavano ancora con gli dei ed erano in armonia col creato. Sono questi rispettivamente lo spazio e l’antispazio, il polo e l’antipolo che definiscono il campo magnetico della cultura della civiltà occidentale, l’uno utopistico (= il progresso raggiungerà un giorno il proprio telos, l’emancipazione sarà completa e gli uomini riusciranno a costruire la città di Dio qui sulla terra) l’altro distopico (= siamo in caduta libera verso la catastrofe), l’uno (palin)genetico, l’altro apocalittico, e quindi l’uno specchio dell’altro, nella misura in cui non si dà rinascita senza distruzione né esiste distruzione che non implichi la possibilità di una rinascita.

In questa zona di indistinzione tra spazio e antispazio fluttuano i tre concetti attorno a cui riflette Meschiari: “Apocalisse”, “Wilderness”, “Utopia”, i quali si caricano di energia culturale e producono senso soltanto se fatti reagire con i loro conversi antipoidali: “(palin)Genesi”, “Civiltà”, “Distopia”. Detto altrimenti, ciascun elemento della coppia polare “spazio | antispazio” (“[palin]Genesi | Apocalisse”, “Civiltà | Wilderness”, “Utopia | Distopia”) si carica di una performatività semantica soltanto se entra in tensione con il proprio antipolo, proprio come i due diodi di una connessione elettrica, i quali, presi singolarmente, non possono mediare alcuna tensione energetica, ma se messi “in fase”, sprigionano energia; nella cultura umana, infatti, il senso si genera esattamente come l’elettricità: è la *tensione* tra due poli. Il concetto di Apocalisse ha senso solo in tensione con l’antipolo della Genesi, può essere comunicato e compreso solo in relazione a esso, perché non ci può essere fine del mondo se non c’è stata una creazione del mondo, perché, banalmente, nulla può finire che non abbia avuto un cominciamento. Lo stesso vale per la Civiltà rispetto alla Wilderness e per l’Utopia rispetto alla Distopia, i due miti antipoidali dell’ “altrove storico” e dell’ “altrove

topologico” rispetto all’unica possibile origine che ci sia dato conoscere: il *qui e ora*, vale a dire la presenza, o, in termini classici, il *kairos*, l’ “occasione”. Ogni spazio di pensiero, producendo il proprio antispazio produce anche il suo fondamento epistemologico, il proprio orizzonte di legittimazione: l’uno fa da sfondo di senso all’altro, l’uno legittima l’altro, l’uno è il *Grund* su cui l’altro può poggiare. Per questo, dal momento che traggono il loro senso da una tensione, e non dalla referenza a una sostanza, a un *essere* esterno e immutabile, polo e antipolo possono scambiarsi costantemente di posto, e le coppie polari stesse possono essere combinate in infiniti modi possibili: la Wilderness è *contemporaneamente* “utopia” (per i frikkettoni primitivisti) e “distopia” (per gli scienziasti razionalisti), e viceversa, la Civiltà è utopia per i razionalisti e distopia per i primitivisti; allo stesso modo l’Apocalisse è rappresentata dalla Wilderness per i razionalisti e dalla Civiltà per i primitivismi, così come la Genesi è la Civiltà per gli uni e la Wilderness per gli altri: potremmo andare avanti all’infinito a giocare a lego con questi concetti vuoti – o per dirla con Uwe Pörksen, con queste “parole di plastica”⁴³⁸.

Il pensiero ontologico, fondato sul mito dell’origine, produce autonomamente il proprio stesso orizzonte di legittimazione, come una superficie di proiezione. È qui che Warburg prende le distanze dal pensiero dell’origine, riconoscendo come originario non un punto fuori dalla storia e dalla cultura, quando l’uomo era ancora, a seconda dei punti di vista, una bestia feroce o un abitatore dell’eden, ma situandosi nel mezzo, nel pieno di questa tensione, nell’immanenza più radicale, come, scrive nelle note di Kreuzlingen, un “sismografo dell’anima posto sullo spartiacque tra le diverse culture”. Per poi aggiungere: “collocato dalla mia stessa nascita tra Oriente e Occidente, spinto da un’affinità elettiva verso l’Italia e costretto a costruire la mia personalità sul confine tra Antichità pagana e Rinascimento cristiano del XV secolo, ero stato spinto in America ... per conoscere come la vita nella sua tensione oscilli tra i due poli dell’energia naturale: istintiva e pagana da un lato, intelligibilmente strutturata dall’altro” (Warburg 2002, p. 88). Per Warburg la cultura umana è il prodotto di un’oscillazione ciclotimica tra polarità opposte, in cui l’ontologia, la logica, la verità, la scienza e la politica non sono il fondamento su cui tutto poggia, ma un caso limite di questa dinamica pendolare che genera il senso oscillando incessantemente da un estremo all’altro. Per Warburg, dunque – così come per Derrida e per De Martino – non vi è altra origine che il gesto stesso con cui, in ogni istante, in ogni luogo, in ogni tempo, l’uomo traccia uno spazio tra sé e il mondo, oltrepassando la fatticità degli eventi per proiettarli in un orizzonte spirituale, creando simboli, strutturando linguaggi, o meglio, “giochi linguistici”, le cui regole si riconfigurano costantemente nell’uso.

L’*Urmensch* che ha incontrato nei pueblos del Nuovo Messico e che ha scoperto di essere lui stesso una volta svestito dalla malattia mentale dal suo *habitus* “vittoriano”, non ha niente a che vedere con gli uomini allo stato di natura di cui favoleggiano Hobbes e Rousseau e a cui gli antropologi hanno dato la caccia negli angoli più sperduti del globo: l’*Urmensch* non è l’uomo “dell’origine” – buono o cattivo, desiderabile o deprecabile, utopico o distopico che sia – ma l’uomo “originario”, l’uomo catturato nell’oscillazione tra distacco razionale e

⁴³⁸ Cfr. U. Pörksen, *Parole di plastica. La neolingua di una dittatura internazionale*, L’Aquila, Textus, 2011. Il primo titolo che il linguista friburghese, allievo e sodale di Ivan Illich, aveva dato a questo suo folgorante libretto era proprio “parole-lego”.

abbandono orgiastico, tra contemplazione e fusione, tra Apollo e Dioniso, tra hybris e terrore, tra mania e depressione. La natura stessa di quest' "uomo di mezzo", gettato tra le cose che accadono, preso nelle necessità del vivere, nelle paure e nelle gioie, nei dolori e nei piaceri, è quella di elaborare simboli, di "spiritualizzare il mondo", tentando di attribuire una causalità a ciò che accade, riconducendolo al cerchio delle sue credenze, facendo astrazione dal contingente per poter tracciare connessioni più generali. Quest' "uomo di mezzo", non sono soltanto gli Hopi di fine '800, sulla via della civilizzazione dopo due ondate coloniali, né il Warburg "ciclotimico" di Kreuzlingen: quest'uomo di mezzo, "eternamente schizofrenico", siamo noi stessi.

Sezione IX

Verso un animismo delle immagini

Il difetto inevitabile dei lavori che vogliono applicare i punti di vista della psicoanalisi alle scienze morali è di offrire troppo poco ai lettori di entrambe le categorie. Questi lavori si riducono però ad assumere il carattere di suggerimenti, avanzano allo specialista delle proposte da prendere in considerazione nell'ambito della sua ricerca. Questo difetto si rivelerà sensibilissimo in questo capitolo che si propone di esaminare quel campo immenso che prende il nome di 'animismo'.

Sigmund Freud⁴³⁹

Se il prezzo è l'incoerenza sociale, il compromesso irriducibile e logorante tra due anime nella stessa anima, se si deve pagare tutto in fatiche d'amore, forse ci sono ragioni anche allargate per decidere di farlo. Cominciando a riamare le immagini vive, quelle che raccontano storie.

Matteo Meschiari⁴⁴⁰

In più di un'occasione, nel corso di questo lavoro, abbiamo avuto modo di osservare come la “svolta visuale” nella scienza della cultura si sia accompagnata, per sua stessa costituzione, a un interesse generalizzato per tutte quelle forme di sapere, di socialità e di cultura classificate come “primitive”.

Al netto delle molte considerazioni sociologiche che si possono fare, in parte emerse nelle scorse pagine a proposito dell' “antispazio” culturale del “primitivo”, il motivo di questa rinnovata attenzione per tutto ciò che è “arcaico” – e cioè “originario” sia essa l'arte preistorica o le usanze dei popoli indigeni di alcuni angoli sperduti del pianeta – è legato all'oggetto stesso posto al centro della ricerca: le immagini e il rapporto che gli uomini intrattengono con esse. Studiare le immagini, infatti, implica addentrarsi in uno strato pre-logico, o quantomeno para-logico, della vita cognitiva e culturale degli uomini, antecedente, se vogliamo, ad ogni forma di elaborazione linguistica, di strutturazione idiomatica, di formalizzazione nei simboli della scrittura e della logica matematica. Forse esistono popoli “senza scrittura”, ma senz'altro non esistono popoli “senza *segnatura*”, che non abbiano elaborato, cioè, delle forme grafiche (siano esse artigianali, rituali, “artistiche”) di rappresentazione delle loro concezioni cosmologiche, della loro visione del mondo, oltre che delle loro emozioni, delle loro paure, e dei loro desideri: in breve, delle forme di rappresentazione dei *valori* che strutturano la loro forma di vita. Per questa ragione la “cultura

⁴³⁹ S. Freud, *Totem e tabù. Alcune concordanze nella vita psichica dei selvaggi e dei nevrotici*, Torino, Bollati e Boringhieri, 2006 (1969) (ed. originale 1912), p. 115.

⁴⁴⁰ M. Meschiari, *Antispazi*, Macerata, Quodlibet, op. cit., p. 50.

visuale”, prendendo in esame ogni forma di testimonianza culturale, ogni *segnatura*, ogni traccia lasciata dagli uomini del presente e del passato, è essa stessa una forma di archeologia, una ricerca alle origini, un “viaggio al termine dell’umano” che indaga – oltre alle differenze e alle faglie etnografiche, storiche e culturali – le rassomiglianze, le continuità e le segrete *correspondances* che possono essere rintracciate nell’attitudine degli uomini di ogni tempo e ogni cultura rispetto alle immagini e, più, in generale, alla dimensione del “far segno”, e cioè del comunicare tra di loro e col mondo servendosi di *media*, siano essi oggetti, suoni, gesti.

L’argomento filosofico di questo lavoro è che, accanto al suo significato archeologico e a quello antropologico, vi sia una terza accezione del concetto di “arcaico”, riconducibile precisamente alla continuità appena descritta, all’indistruttibilità dell’ *homo signator*. Per questo, seguendo l’indicazione di Warburg, l’assunto che ha guidato la ricerca è che nella vita associata di tutti gli uomini in tutte le epoche vi siano degli elementi “arcaici”, e cioè elementari, originari, la cui struttura non varia al variare delle forme della cultura, ma si modifica soltanto nelle forme esteriori. Tale strato originario, può essere ricondotto, come è per certi aspetti ovvio, al fatto innegabile che, dacché siamo uomini, abbiamo, o meglio, “siamo un corpo”, prodotto di milioni di anni di evoluzione, le cui capacità fisiche e cognitive sono più o meno le stesse che si sono fissate già dai tempi del paleolitico. In questo senso, ad essere “arcaica” è la nostra stessa vita cognitiva, radicata nella fisiologia del nostro corpo, nella nostra risposta agli stimoli, nelle nostre capacità mentale di elaborazione di un pensiero logico e simbolico, di stabilire *valori* per la vita. Per un uomo del nostro tempo questa è forse un’acquisizione consolidata, non solo sul piano scientifico, ma che fa parte, ormai, della cultura generale di ciascuno di noi. Come abbiamo visto con le foto di Agassiz, però (cfr. infra, *Antispazio # 1*), non è sempre stato così: a metà ottocento i più insigni biologi non erano affatto concordi sulla comune appartenenza e capacità di tutti gli uomini, per non parlare delle leggi razziali che ancora alla fine degli negli anni ’30 del XX secolo hanno fatto la vergogna del nostro Paese, oltre che condurre la Germania hitleriana alla catastrofe dell’olocausto. Tutt’oggi il problema del razzismo, almeno come fenomeno sociale e politico, è tutt’altro che debellato. Dal punto di vista scientifico, però, si può dire che molto lavoro è stato fatto dai tempi di Agassiz e di Lombroso, per quanto molta strada attenda ancora di essere percorsa. L’iconologia critica, pur negli evidenti limiti delle sue competenze, può dare qualche contributo in questa direzione.

Già Warburg aveva visto con chiarezza che le immagini hanno un ruolo del tutto particolare all’interno delle rappresentazioni della cultura, dovuto in larga misura al fatto di essere “illetterate”, di poter transitare su differenti supporti materiali, inabissandosi e riemergendo sulla superficie della cultura in punti diversi del tempo e dello spazio, attraversando frontiere linguistiche e culturali, insistendo, persistendo e resistendo nelle forme dello scambio culturale nel corso di interi millenni, spesso mutando di segno, assumendo valori differenti in forme di vita differenti. Naturalmente il fatto di essere “illetterate” non significa che le immagini non intrattengono alcun rapporto con l’orizzonte della parola: come abbiamo visto nelle sezioni IV e V, semmai, è vero proprio il contrario. Come ricorderemo, infatti, il “primo problema dell’iconologia” è proprio quello del rapporto tra immagini e parole, dal momento che le immagini sono intrise di linguaggio (e cioè di convenzione) tanto quanto il linguaggio è densamente abitato dalla dimensione immaginale e immaginativa. A questo proposito, non dobbiamo pensare soltanto agli elementi specificamente iconici nel

linguaggio, come i tropi, le metafore e le figure retoriche, o, nella dimensione della testualità, a calligrammi, ideogrammi e ogni forma di ibridazione tra la funzione simbolica del linguaggio e quella iconica; molto più in generale, il linguaggio, scritto e parlato, “significa” proprio perché capace di evocare delle “immagini”: basti pensare al modello saussuriano del segno linguistico, in cui il *significato* corrispondente al *significante* “arbor” (nella sua forma scritta o parlata, non fa differenza) è rappresentato da un’immagine, nella fattispecie dal disegno di un alberello. L’icono-logia, dunque, è lo studio dell’intreccio originario tra la dimensione linguistica e quella iconica, un intreccio, che, come mostra l’esempio saussuriano, è già presente all’interno dei singoli orizzonti, che non avrebbero ragione di esistere “in purezza”: come suggerisce la formula saussuriana, se il linguaggio non fosse capace di suscitare immagini non avrebbe letteralmente “significato”; allo stesso modo, però, anche le immagini, se non potessero essere ricondotte alla dimensione della parola, interpretate nei termini del simbolo e delle convenzioni culturali, non potrebbero essere propriamente “comprese”, perderebbero il loro surplus di senso, cioè che fa di loro, appunto, delle *immagini*, degli oggetti, cioè, capaci di adombrare nella loro muta presenza l’ombra, la traccia, il *phantasma*, di qualcos’altro che è assente: insomma, cesserebbero di essere immagini e tornerebbero a essere dei “meri” oggetti, cose tra le cose.

In questo capitolo si tratterà di esplorare questo contributo dell’iconologia alla comprensione della fisionomia “indistruttibile” dell’*homo signator*, e nello specifico approfondendo il discorso avviato nel capitolo 5.4 (*Che cos’è un’immagine?*) e analizzando più nel dettaglio ciò che fa di un’immagine un’immagine. Per quanto, a rigore, non ci sia immagine che non sia “icono-logica” e non ci sia linguaggio che non sia “logo-iconico”, è altrettanto vero che le immagini – per quanto intrise di *logos*, inserite nelle forme simboliche della cultura e sempre interpretabili in termini linguistici – sono “illetterate” (sebbene non “illogiche” o “alogiche”) e cioè, “anidiomatiche”: se così non fosse, non potrebbero attraversare frontiere geografiche e temporali. E in una certa misura lo stesso si può dire perfino del linguaggio, considerato nel suo aspetto logo-iconico. Se, infatti, i significati fossero sclerotizzati senza scarto sui loro significanti idiomatichi, non sarebbe possibile la traduzione tra le varie lingue: è proprio perché i significati sono, a tutti gli effetti, delle *immagini*, che possono scavalcare le barriere linguistiche, essere tradotti (e traditi), compresi (e fraintesi), ed attraversare anche i confini virtuali delle epoche storiche, inabissandosi e riemergendo, cambiando di segno e di valore, risignificandosi, mutando di valore al mutare della forma di vita in cui vengono impiegati. In questo senso, l’archeologia foucaultiana di concetti quali “clinica”, “follia”, “prigione”, “disciplina”, “controllo”, “sessualità”, etc., può essere considerata a tutti gli effetti una forma di icono-logia, un’indagine sulle modificazioni simboliche che i significati di tali concetti hanno avuto nel corso della storia, al mutare delle condizioni ideologiche, politiche ed economiche, – del tutto assimilabile, come tale, alle ricerche di Warburg sul *Nachleben* di simboli iconici, quali quello della “Vittoria”, della “Fortuna”, della “ninfa”, etc.

Vi è qualcosa di “illetterato” nella cultura, dunque, qualcosa che insiste al cuore del linguaggio stesso, che si può ritrovare fin dentro alla roccaforte della letteratura. Nel corso di questo lavoro abbiamo dato il nome di “segnatura” a questo fatto arcaico, comune a tutti gli uomini di ogni tempo e di ogni luogo, antecedente a e insistente in ogni rappresentazione della cultura, sia essa iconica o verbale. Essa è sia la nostra capacità innata di attribuire un

surplus di senso a quanto ci circonda, leggere le corrispondenze, le somiglianze, le differenze, gli *indizi* che legano le une alle altre le cose del mondo, sia, conseguentemente, la capacità di produrre, a nostra volta, segni, tracce, indizi (e cioè indicazioni), mediante i quali comunicare con i nostri simili e con l'ambiente in cui viviamo. Per questo, fin dal primo capitolo, abbiamo ricondotto l'*archè* della comunicazione alla figura icastica del gesto di indicare, l'atto di segnatura già presente in maniera tanto evidente nel gesto sovrano di Dike nel *Poema* di Parmenide. Vale la pena ribadire, a questo proposito, che tale figura non rivendica alcuna priorità cronologica, ma deve essere presa a sua volta come una metafora, come un tropo, come un oggetto per pensare. E quello a cui penseremo in queste pagine, sulla scorta di queste acquisizioni, è, nello specifico, la segnatura delle immagini, il "supplemento iconico", cosa ci permette di leggere in esse delle raffigurazioni di qualcos'altro, e, che è lo stesso, cosa ci permette di produrre delle immagini, vale a dire, di segnare degli oggetti in modo che evochino la presenza di qualcos'altro.

Il concetto di cui ci serviremo, a questo proposito, è quello di *animismo*, mutuato dal discorso delle scienze antropologiche, un termine che non potremo utilizzare altro che in maniera non specialistica, e, se vogliamo, "metaforica", per quanto si possano avanzare delle riserve circa il fatto che esso non sia già da sempre, anche all'interno del dominio dell'antropologia, una metafora, un tropo, una funzione rappresentativa, piuttosto che un termine esplicativo. Come vedremo, infatti, esso descrive molto più il modo di interpretare certi fenomeni culturali e culturali da parte degli antropologi piuttosto che i fenomeni cultu(r)ali stessi, nessuno dei quali si è mai autorappresentato in termini di "animismo". Fin dal principio, allora, per quanto possa stridere con i nostri preconcetti, parlare di animismo all'interno della nostra tradizione culturale significa molto più parlare di *sé* che parlare dell'*altro*. Nel capitolo 9.3, seguendo il lavoro che Mitchell ha dedicato all'argomento, ci occuperemo del significato specificamente iconologico che si può attribuire al termine animismo e alle sue implicazioni teoriche di carattere più generale. Prima di entrare nel cuore del problema, però, è necessaria una breve ricognizione nella letteratura antropologica, in cui, nel corso di un secolo e mezzo, il concetto di animismo è stato scolpito teoricamente, in relazione con altre forme "primitive" di culto e spiritualità quali il "naturalismo", l'"analogismo", e soprattutto, il "totemismo". Concetto, quest'ultimo che, come vedremo (capitolo 9.3), è di particolare importanza dell'interpretazione iconologica dell'animismo.

9.1) Cenni storici sul concetto di animismo

Con un'ironia di cui solo la storia è capace, il termine "animismo" non è nato nel dominio degli studi antropologici e storico-religiosi, ma negli ambiti insospettabili della chimica e della fisiologia medica. Il primo a utilizzarlo, infatti, è stato una figura che abbiamo già incontrato, pur tangenzialmente, nel corso di questo lavoro: il chimico e biologo Georg Ernst Stahl, attivo nella prima metà del '700, il quale se ne servì in ambito medico per definire una teoria secondo la quale l'anima svolgeva una funzione diretta nel controllo di ogni funzione corporea, in particolare come meccanismo di difesa nei confronti degli agenti patogeni. Per quanto questa teoria fisiologica ebbe scarsa risonanza, Stahl passò alla storia, per la sua controparte chimica, ad essa concettualmente simmetrica: la teoria del *flogisto* che teorizzava la presenza in ogni tipo di materiale di un ineffabile componente (il flogisto, appunto) che

sarebbe stato liberato durante la combustione giustificando gli effetti di quest'ultima. Ci troviamo qui di fronte a un esempio tra i più straordinari di quella migrazione dei concetti a cui facevo riferimento poco sopra, a proposito di Foucault e dell'analogia tra la sua archeologia del sapere e l'iconologia warburghiana. Una teoria che, per quanto si sia rivelata fallimentare nell'ambito in cui era stata formulata (nel caso di Stahl, il duplice contesto della fisiologia e della chimica), conservando la stessa struttura concettuale, ma cambiando i contenuti, si sarebbe rivelata eccezionalmente efficace, a insaputa del suo stesso ideatore, una volta trapiantata in un altro contesto, per rappresentare tutt'altro tipo di fenomeni. Fu così che, a quasi un secolo e mezzo di distanza dalle sperimentazioni di Stahl, dopo un lungo inabissamento nel purgatorio delle teorie "sbagliate", il concetto di animismo riemerse nientemeno che al centro stesso dell'*opus magnum* di uno dei padri della moderna antropologia, *Primitive Culture*, di Edward Tylor (1871)⁴⁴¹, il quale se ne servì per definire una forma primordiale di religiosità basata sull'attribuzione di un principio incorporeo e vitale (anima) a fenomeni naturali, esseri viventi e oggetti inanimati: un principio del tutto analogo, dal punto di vista *morfologico* (e cioè nella forma, ma non nel contenuto), al ruolo svolto dal flogisto nella teoria chimica di Stahl. In questo senso, si può dire che il concetto antropologico di animismo è la teoria flogisto sottratta al dominio della chimica e della fisiologia e applicata alle scienze della cultura; come tale definì una *theoria*, un modo di guardare ai fenomeni e di rappresentare la loro fisionomia e la struttura delle loro relazioni, che avrà lunga fortuna, fino ai giorni nostri.

Se da una parte si deve riconoscere che, come ogni *theoria*, essa non definisce altro che il nostro modo di guardare ai "fatti" del "mondo", e che nulla "spiega", a rigore, dell'ontologia del mondo stesso, dall'altra è altrettanto vero che è possibile valutare ogni teoria in base alla sua efficacia, alla sua capacità di rappresentare in maniera soddisfacente il maggior numero di fenomeni, permettendo di fare previsioni e di sviluppare congetture riscontrabili empiricamente. Ed è proprio questo il caso della traduzione antropologica, operata da Tylor, della teoria chimica dell'animismo, che nelle scienze della cultura ha trovato il suo *humus*, la terra in cui "attecchire", come si suol dire, affondando saldamente le proprie radici e dimostrando una straordinaria vitalità. Nella fattispecie, Tylor ricondusse tale fenomeno agli elementi più semplici, quotidiani e materiali, della vita delle popolazioni "primitive", a ogni aspetto che incide direttamente sulla loro forma di vita ed è essenziale per la loro sopravvivenza: i prodotti alimentari e la loro caccia e raccolta, i materiali per costruire utensili, monili e ripari, i fenomeni atmosferici, la morfologia stessa del territorio; tutto ciò viene riconosciuto come animato e progressivamente associato a forme di venerazione, spesso direttamente funzionali alla buona riuscita delle azioni quotidiane per vivere. Nella sua ricostruzione della "cultura primitiva", insomma, Tylor situa l'animismo a un livello in un certo senso pre-religioso, riconducendo l'ordine superiore del sacro alla base materiale della sopravvivenza della comunità. Solo in un secondo momento – impossibile da rintracciare cronologicamente ma ricostruibile concettualmente per via induttiva – l'attribuzione di un'anima alle cose, il riconoscimento in esse di somiglianze, analogie, e corrispondenze, di

⁴⁴¹ E. Tylor, *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art and Custom*, 1871 trad. it, *Alle origini della cultura. Vol. 4: Animismo. L'anima e le anime. Dottrina e funzioni*, Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici 2008.

per sé semplice, spontaneo, non tematizzato, basato sulle esperienze comuni e quotidiane, assunte per Tylor la forma del culto, costituendo la base per un' "evoluzione" del pensiero religioso che avrebbe condotto, di pari passo con la civilizzazione, a religioni sempre più strutturate, con culti, liturgie e rituali ben definiti, fino a svilupparsi attorno alla figura di un essere creatore.

Nelle *Forme elementari della vita religiosa*, ricercando la struttura originaria, come dice il titolo, del sentimento religioso, Emile Durkheim riprese la medesima impostazione concettuale di Tylor, individuando però nel *totemismo*, e non nell'animismo propriamente inteso, il nucleo incandescente da cui sono scaturire tutte le religioni. Al termine di un lungo capitolo introduttivo, denso di considerazioni filosofiche e di premesse metodologiche, Durkheim arriva a formulare la sua concezione "sociologica" di religione: "un sistema solidale di credenze e di pratiche relative a cose sacre, cioè separate e interdette, le quali uniscono in un'unica comunità morale, chiamata Chiesa, tutti quelli che vi aderiscono – e specifica – il secondo elemento che entra così nella nostra definizione non è meno importante del primo: mostrando che l'idea di religione è inseparabile dall'idea di chiesa esso fa intravedere che la religione deve essere una cosa eminentemente collettiva" [Durkheim 1963 (1912), p. 50 – corsivi dell'autore]. Una volta stabilito in maniera univoca il concetto di religione alla base della sua ricerca – e cioè in termini sociologici – nel secondo capitolo, passa in rassegna le due forme principali della religiosità arcaica empiricamente riscontrabili al tempo in cui viveva: il *naturalismo*, in cui il sentimento del sacro si rivolge a elementi della natura e del paesaggio, quali "piante, animali, rocce, etc.", e l'*animismo*, rivolto verso "spiriti, anime, geni, demoni, e deità in senso proprio" (*ibidem*, p. 51). Non c'è sistema religioso, infatti, vecchio o nuovo che sia, in cui non si possano riscontrare caratteristiche proprie dell'uno o dell'altra forma culturale, le quali, per quanto fittamente interconnesse, restano per Durkheim distinte.

Nessuna di queste due espressioni della religiosità, però, riesce a dare conto in maniera soddisfacente delle origini del sentimento del sacro così come formulato nella sua definizione preliminare. Né l'uomo né la natura, infatti, sono in sé qualcosa di sacro, ma entrambi acquistano altro ve la loro sacralità: "poiché né l'uomo né la natura hanno da soli carattere sacro, vuol dire che lo ricevono da un'altra fonte. Al di fuori dell'individuo umano e del mondo fisico deve dunque esserci qualche altra realtà rispetto a cui questa specie di delirio che è, in un certo senso, ogni religione, assume un significato e un valore oggettivo. In altri termini, oltre a ciò che si è chiamato naturismo e animismo deve esserci un altro culto, più fondamentale e primitivo, di cui i primi sono probabilmente soltanto forme derivate o aspetti particolari. Questo culto esiste, infatti, ed è quello a cui gli etnografi hanno dato il nome di totemismo." (*ibidem*, p. 94-5). Nella prospettiva sociologica di Durkheim, allora, animismo e del naturalismo risultano come due forme derivate rispetto al totemismo, le cui caratteristiche esemplificavano al meglio la forma originaria del sentimento religioso. Il motivo di questo rovesciamento di prospettiva rispetto all'impostazione di Tylor è da ricercarsi non tanto in un mutamento di paradigma teorico (la *theoria* della religione di Durkheim rimane sostanzialmente quella del "flogisto": culto di forze soprannaturali, trascendenti rispetto alla mera datità delle cose) quanto piuttosto nel fatto che, diversamente dai culti naturalistici e animistici, il totemismo è, per definizione, una pratica che individua una comunità, sia essa una tribù, un clan, o qualsiasi altra forma di raggruppamento umano. Per questo risponde in

maniera più soddisfacente di qualsiasi altra forma di religiosità primitiva al secondo requisito della definizione di Durkheim, quello che la rende “sociologica”: “la religione deve essere fondamentalmente una *cosa* collettiva” (*ibidem* p. 50).

La religione, dunque, per essere tale, non deve solo re-legere – letteralmente “scegliere con frequenza” e, per estensione, manifestare cura, solerzia, impegno, “culto” verso il qualcosa assunto come sacro – ma soprattutto, secondo la sua seconda (per quanto dubbia) etimologia deve essenzialmente per poter *re-ligare*, “unire insieme”, secondo un sacro vincolo, un gruppo umano in un’*ecclesia*, in una comunità definita e strutturata. Dire che la religione è un fatto collettivo non significa soltanto che bisogna essere in più d’uno per poter dare (o tenere in) vita (a) una religione, ma più originariamente significa anche l’inverso, e cioè che la religione è la codificazione secondo leggi assunte come sacre del nostro stesso stare insieme, del nostro costituire un collettivo, una comunità, un’*ecclesia*. Ma cos’è, nello specifico, che rende *sacro* questo vincolo? Il *totem*, ossia la comune appartenenza di ciascuno dei membri della comunità (sia essa definita come clan, tribù, *ecclesia*, etc) alla medesima figura sacra, identificata con un elemento del paesaggio in cui vive, quasi sempre con un animale o, più raramente, con un vegetale.

Il termine “totem”, dice Durkheim (*ibidem*, p. 90) fece la sua comparsa nella letteratura etnografica nel 1791, nei ricordi di viaggio di J. Long⁴⁴², un commerciante di pellicce e interprete britannico che aveva vissuto per anni in Canada a stretto contatto con la tribù indiana dei Chippewa. Come osserva Mitchell, a dire il vero, prima di entrare nella letteratura scientifica (e da lì, nel nostro linguaggio ordinario), il totem fece la sua comparsa nell’orizzonte della cultura occidentale sotto forma di immagine, e segnatamente nelle sembianze di un castoro, tatuato sul petto di Long, il quale dopo una lunga comunanza di vita era stato iniziato dai suoi ospiti indigeni come guerriero della loro tribù, durante gli anni in cui erano alleati dell’esercito britannico contro le colonie americane (Mitchell 2005, p. 175). Più in generale la parola ‘totem’ deriva dalla lingua algokina (regione a nord dei Grandi Laghi d’America), l’ojibwa, per la precisione dall’espressione “ototeman” che significa ‘egli è della mia parentela’ (Lévi-Strauss [1962a] 2010, p. 20). Fin dalla sua stessa etimologia, dunque, il totem si presenta come un regolatore sociale, un principio di strutturazione della “parentela”, intesa non in senso strettamente familiare ma in un’accezione più ampia, tribale: se così non fosse, se, cioè, il membri della comunità totemica fossero soltanto i membri della medesima famiglia, sarebbe infranto il tabù dell’endogamia, e la comunità, non riproducendosi per via esogamica, sarebbe destinata presto a scomparire.

Sono già sufficienti queste considerazioni cursorie per comprendere il motivo per cui Durkheim riscontrasse nel totemismo il paradigma della religiosità elementare secondo il suo modello “sociologico”: diversamente dall’animismo e dal naturalismo, infatti, i quali non implicano in sé alcuna prescrizione circa l’ordinamento sociale, il totemismo si presenta fin dal principio come l’istituzione di una parentela sacra tra i membri di un gruppo sociale e un elemento (per lo più un animale) del paesaggio in cui vivono. Parafrasando Schmitt, sia pure con qualche forzatura, si può dire che il totem può essere considerato come l’*exemplum*

⁴⁴² J. Long, *Voyages and Travels of an Indian Interpreter and Trader*, Cleveeland, A.H.Clark, 1904.

paradigmatico di quello che lui definiva il “nomos della terra”⁴⁴³, il fondamento “tellurico” di ogni comunità politica. Se da una parte, la forzatura è evidente (le comunità totemiche sono per lo più “pre-politiche” rispetto alla definizione schmittiana, non avendo sviluppato un sistema di diritto codificato né, più originariamente ancora, un concetto di proprietà rispetto al territorio in cui vivono), dall’altra parte, però, è pregnante, nella misura in cui il totem agisce come un potentissimo operatore identitario, capace di definire la comunità umana in un vincolo sacro col paesaggio in cui vive, tracciando il perimetro di ciò che Schmitt definisce “l’amico” (e cioè “colui che è della mia parentela”, sia esso l’animale, un altro membro del clan, o un manufatto simbolico nel quale il totem è rappresentato). A questo punto non possiamo più esimerci dal domandare, nella pratica, ‘che cos’è un totem?’: è l’animale? Oppure è uno di quei grossi pali lignei, intarsiati e colorati, che riproducono le fattezze dell’animale, e che siamo soliti attribuire nel nostro immaginario all’iconografia tipica degli indiani d’America? Ma non è forse vero che il totem dovrebbe essere anche ogni singolo membro della comunità totemica? Nelle prossime pagine avremo modo di rispondere con maggiore esaustività a questa domanda, dopo averla inquadrata in termini iconologici. Come vedremo, infatti, il totem è essenzialmente un’*immagine* – in tutta la complessità semantica di questo termine – e, come tale, può essere oggetto di una specifica analisi iconologica. Per il momento, però, possiamo rispondere limitandoci a dire che, a rigore, il totem è tutte e tre le cose insieme: nei termini che ormai ci sono familiari, esso può essere inteso come un paradigma in senso kuhniiano, un *exemplum*, nel quale singolo e comunità, uomo e animale, cultura e natura entrano in una zona di indiscernibilità.

È proprio questa zona umbratile, questo *Zwischenraum* irrepresentabile, questo *mysterium* che coniuga consustanzialità e transustanzialità (in cui cioè, ogni membro è, *contemporaneamente*, sia se stesso che altro da sé) a costituire per Durkheim lo spazio del sacro. Una sacralità che non solo trascende “animisticamente” ogni singolo membro del clan, ricomponendo nella sacra unità del totem le differenze che separano gli individui tra di loro e la comunità umana con l’ambiente naturale e gli animali, ma che, proprio per questo, istituisce anche un vincolo “tellurico” inscindibile, rendendo “parenti” (e quindi letteralmente *consanguinei*) uomini di famiglie diverse e animali su uno stesso territorio, definendo così lo spazio di una comunità (*ekklesia*), di una identità collettiva. È per questa ragione che, secondo Durkheim, il totemismo si presta meglio dell’animismo e del naturalismo a definire il carattere originario della religione: perché, diversamente da questi ultimi, in esso non si tratta semplicemente di attribuire poteri sovranaturali alle forze della natura o di credere che il mondo sia popolato da anime, spiriti e geni invisibili a occhio nudo, ma è strutturalmente presente l’elemento cruciale di ogni religione propriamente detta: l’*ecclesia*.

Nei cinquant’anni successivi alla pubblicazione di Long, il totemismo è stato considerato come un fenomeno endemico della religiosità indigena del nord America. Come ricorda Durkheim (*ibidem*, p. 90) fu George Grey che, nel 1841, “in un passaggio ancora celebrato”, portò l’attenzione sul fatto che pratiche simili esistevano anche in Australia. Da allora in poi è diventato quello che parafrasando Zizek, possiamo definire “l’oggetto sublime

⁴⁴³ C. Schmitt, *Il nomos della terra nel diritto internazionale dello “Jus publicum europaeum”*, Milano, Adelphi, 1991.

dell'antropologia"⁴⁴⁴, impegnando tutti i più illustri rappresentanti della disciplina in uno sforzo di definirlo, tassonomizzarlo, universalizzarlo, in maniera non dissimile, se vogliamo, a quanto è accaduto al concetto di sciamanesimo, che da pratica locale di alcuni nomadi siberiani è stato trasformato in un concetto universale, entrato ormai stabilmente anche nel lessico non antropologico (io stesso, nel corso di questo lavoro, ne ho fatto "uso improprio" riferendolo alla dea della Giustizia nel *Poema* parmenideo). Tra i grandi nomi che hanno dato il loro contributo alla formazione di una teoria antropologica del totemismo si ricordino, oltre a quelli degli autori già menzionati, almeno quelli di Frazer, di Radcliffe-Brown, di Franz Boas (uno dei principali interlocutori americani di Warburg), sulle teorie dei quali non possiamo soffermarci in questa sede. Basti dire che, una volta "sdoganato" da Grey come "fatto" antropologico universale, la letteratura specialistica sul totemismo è lievitata a dismisura, fino al 1962, quando Lévi-Strauss diede alle stampe in rapida successione i suoi contributi fondamentali in materia, *Totemismo oggi* e quello che da molti è ritenuto il suo capolavoro: *Il pensiero selvaggio*.

In questi due testi il padre dell'antropologia strutturale compie un'operazione teorica che – per quanto sia stata avversata da molte parti⁴⁴⁵ e successivamente rivista da alcuni suoi allievi (tra cui, soprattutto, Philippe Descola) – costituisce una pietra miliare del pensiero occidentale, una sorta di punto di non ritorno, oltre il quale non si può che andare avanti, approfondendo, radicalizzando la sua rappresentazione dei fenomeni, correggendola, finendo magari per gettarla a mare; quello che dopo Lévi-Strauss non si può più fare, però, è liberarci del presupposto teorico su cui si basa la sua critica, il quale, come vedremo, per certi aspetti può essere ricondotto concettualmente alla teoria del flogisto di Stahl. Per certi aspetti, infatti, si può dire che Lévi-Strauss, ritorni, seppure con un aggiustamento critico fondamentale, alla posizione di Tylor, il primo ad aver "trapiantato" la teoria delle anime di Stahl alla scienza della cultura. In cosa consiste il presupposto teorico di Lévi-Strauss e in che senso riprende, modificandola, la teoria di Tylor?

Come abbiamo visto nello scorso paragrafo, quando Lévi-Strauss prese la parola a proposito del totemismo il dibattito antropologico era giunto a saturazione, finendo per classificare sotto lo stesso concetto fenomeni anche molto lontani da loro, col risultato di estenderne il campo semantico a tal punto da renderlo inservibile. Di fronte a questa selva incolta, il primo gesto di Lévi-Strauss fu quello di una radicale potatura: inteso come fenomeno unitario, come forma elementare di religione, il totemismo *non esiste*, se non nella mente e nelle teorie degli antropologi, sotto forma di "illusione totemica"⁴⁴⁶. Celebre l'incipit del libro: "al totemismo e all'isteria è toccata un'identica sorte. Quando ci si è resi conto come fosse dubbio poter isolare arbitrariamente certi fenomeni e raggrupparli tra loro per fame i sintomi di una malattia o di una istituzione oggettiva, anche i sintomi sono scomparsi, o si sono dimostrati refrattari a interpretazioni unificanti" [Lévi-Strauss, 2010 (1962a), p. 3]. Per Lévi-Strauss il totemismo non è che una delle molte espressioni dell'attività sistematica generale della mente umana, della facoltà classificatoria e simbolica propria di ogni popolo e

⁴⁴⁴ Cfr. S. Zizek, *Il sublime oggetto dell'ideologia*, Milano, Ponte alle Grazie, 2014

⁴⁴⁵ Inizialmente per lo più in ambiente anglosassone, a opera di sociologi e antropologi quali i Herbert Marcuse, Angela Davis e Desmond Morris, che gli rimproverarono, giustamente, un approccio esclusivamente "umanistico", che non teneva minimamente conto dell'evoluzione biologica di *homo*.

⁴⁴⁶ C. Lévi-Strauss, C. Lévi-Strauss, *Totemismo oggi*, Milano, et. al, 2010 (1962a), cap. 1.

di ogni cultura. È questo il passaggio teorico cruciale che condurrà Lévi-Strauss, dopo il breve pamphlet polemico sul “totemismo oggi”, a scrivere il *Pensiero Selvaggio*, nel quale cancella definitivamente la linea tra popoli primitivi e popoli cosiddetti “evoluti”, “progrediti”, “civilizzati”.

Indipendentemente dal fatto che accettiamo o meno il contenuto della sua teoria, non possiamo fare a meno di situarci nel solco di questo presupposto teorico fondamentale (presupposto che, come quasi sempre accade nell’elaborazione filosofica, in Lévi-Strauss coincide necessariamente anche con l’esito della sua ricerca). Già in *Totemismo oggi*, scardinando la concezione ancora (e tuttora) diffusa circa il ‘carattere prelogico’ del pensiero dei cosiddetti ‘uomini primitivi’, Lévi-Strauss aveva scritto a chiare lettere che il totemismo non ha nulla di ‘primitivo’, ma è un aspetto dell’attività simbolica e classificatoria comune al pensiero di tutti gli uomini. In quel breve testo, però, per poter compiere sradicare l’antropologia dal suo sostrato coloniale-vittoriano, Lévi-Strauss era stato quasi costretto, come si suol dire, a “gettare il bambino con l’acqua sporca”, arrivando a negare al totemismo ogni autonomia teorica, diluendolo nella più generale attività di spiritualizzazione dei fenomeni mediante cui gli uomini si orientano nel mondo.

Il pensiero selvaggio segue quella tracciata in *Totemismo oggi*, ma conduce a esiti in parte differenti: il totemismo, non più mera illusione, è definito come un principio di classificazione, discretizzazione, organizzazione della ‘realtà’, non come un’istituzione autonoma, ma come un *modus operandi*: come leggiamo già in *Totemismo oggi* “il totemismo fa parte dell’intelletto, e le esigenze cui risponde, il modo in cui cerca di soddisfarle, sono innanzitutto d’ordine intellettuale. In questo senso non ha nulla di arcaico o di lontano” [Lévi-Strauss, 2010 (1962a), p. 3]. Nel testo successivo le classificazioni totemiche cessano di essere dissolte nel pensiero simbolico, e la loro autonomia viene reintegrata, ma a patto di interpretarle come uno tra i tanti possibili aspetti dell’ “attività sistematica generale” propria di ogni uomo [Lévi-Strauss, 2010 (1962b), p. 180]. Se tutti i suoi predecessori avevano considerato il totemismo, sia pure in forme diverse, come la manifestazione di una arretratezza cognitiva, di un sottosviluppo sociale, e di una certa rozzezza spirituale e religiosa, Lévi-Strauss compie un’autentica rivoluzione copernicana, accordando piena dignità filosofica alle classificazioni ‘indigene’ di natura totemica (o, piuttosto, al pensiero simbolico di cui esse sono portatrici), riconoscendo a esse una raffinatezza, una profondità, un’articolazione che non ha niente da invidiare alle “nostre” scienze naturali: “non sono soltanto metodiche e fondate su un sapere teorico solidamente costruito. A volte possono venir confrontate, da un punto di vista formale, a quelle di cui di servono ancora la zoologia e la botanica” [Lévi-Strauss (1962b) 2010, 57].

È così che arriviamo al motivo per cui il “pensiero selvaggio” del totemismo si serve di specie animali per poter operare le sue classificazioni: per Lévi-Strauss gli animali non vengono scelti perché utili, temuti o adorati, bensì: “la realtà sensibile lascia trasparire nozioni e relazioni, concepite dal pensiero speculativo a partire dai dati dell’osservazione” (*ibidem*, p. 102). In altri termini, le specie naturali non sono solo “buone da mangiare”, ma vengono utilizzate dal pensiero simbolico perché soprattutto “buone da pensare”: la mente umana, in termini universali, produce associazioni per mezzo di opposizioni, correlazioni, esclusioni e inclusioni, compatibilità e incompatibilità, proprio come quelle che osserva e può “leggere” negli elementi del proprio paesaggio, nelle relazioni tra le piante, gli animali e i fenomeni

meteorologici. Come in Tylor, per Lévi-Strauss alla base di ogni processo logico, sia esso religioso o scientifico, ritroviamo una matrice comune: la necessità di mostrare e spiegare il legame tra le cose per potersi muovere e orientare al loro interno, per poter dare forma a quello che De Martino chiamava *mundus*, o che con Wittgenstein, abbiamo definito come *forma di vita*. Adesso possiamo anche all'altra domanda che avevamo sollevato a proposito della rivoluzione copernicana di Lévi-Strauss, – la sua ripresa “modificata” di Tylor: diversamente da molti altri antropologi successivi, interessati a individuare le forme originarie del sacro, le modalità più primitive del pensiero simbolico, di natura magica e superstiziosa, Tylor era interessato a individuare il sostrato materiale, le necessità pratiche e materiali, da cui nascevano il pensiero e la capacità d'astrazione, e solo in un secondo momento il fatto che esse dessero vita a pratiche culturali e a forme di sacralità. Diversamente da Tylor, però – e sta qui la grande svolta critica (non solo teoretica, ma anche etica e civile) di Lévi-Strauss – lo sguardo dell'antropologo non si posa più con paterna condiscendenza sull'*altro* e sulla sua rudimentale lotta per l'esistenza, ma riconosce nelle forme del suo sistema di pensiero un valido corrispettivo della propria scienza, rispetto alla quale esso non è affatto in discontinuità.

In particolare, le serie totemiche rispondono, secondo Lévi-Strauss, a una logica classificatoria basata su processi universali di tipo oppositivo, binario, permettendo di concettualizzare l'organizzazione complessa della società umana per mezzo degli scarti differenziali osservati nel mondo naturale tra le specie animali e vegetali, secondo una struttura “polare” non dissimile da quella che abbiamo incontrato a più riprese nel corso di questo lavoro.

* * *

La definizione di quali siano, empiricamente, le forme originarie del culto religioso, e sulla loro distribuzione tassonomica è una questione di carattere specificamente etnografico e, come tale, non possiamo affrontarla in questa sede. Stabilire cosa venga “prima” tra naturalismo, animismo e totemismo, se, ed eventualmente, in quale misura tali pratiche possano essere assimilate le une alle altre, o debbano essere lasciate distinte è un compito che trascende le mie competenze e deborda dagli obiettivi della presente ricerca⁴⁴⁷. Il motivo per cui ci siamo avventurati in questa ricognizione nella storia dei concetti di animismo e di totemismo è perché essi riguardano in maniera decisiva anche altri aspetti della scienza della cultura, e in particolare, quello di cui stiamo ripercorrendo l'archeologia: l'iconologia.

⁴⁴⁷ Attualmente il dibattito antropologico sul tema è forse più acceso che mai: se da una parte P. Descola ha ripreso l'intenzione del suo maestro, individuando quattro forme del “pensiero selvaggio”, ossia i quattro grandi modi di concepire le relazioni con i non umani, essenzialmente le piante e gli animali – l'animismo, il naturalismo, l'analogismo e il totemismo – e in questo modo, pur mantenendone la differenza, assimilandoli a un unico bisogno universale di orientamento; dall'altra Tim Ingold (Ingold 2000), sulla scorta dei suoi studi sul campo tra i nomadi inuit tende a una posizione meno conciliante, individuando una cesura netta tra il sistema di pensiero animistico e quello totemistico, riscontrabile nel rapporto col paesaggio, nell'arte, con la morte, con lo scorrere del tempo e con le altre specie. Per un approfondimento su questo dibattito cfr. P. Descola, *Par delà nature-culture*, Paris, Gallimard, 2006 e T. Ingold, *The perception of the environment: essays on livelihood, dwelling and skill*, London, Routledge, 2000.

Nel capitolo 9.3 vedremo come questi concetti abbiano per così dire una “seconda vita” all’interno delle riflessioni degli storici delle immagini. L’ipotesi su cui lavoreremo, sulla scorta di alcune osservazioni di Mitchell, è che non solo il totemismo sia una forma di pensiero altrettanto raffinata ed evoluta delle moderne scienze naturali, ma che, analogamente, anche l’animismo, e cioè, letteralmente, l’ “attribuzione di un’anima alle cose”, lungi dall’essere una forma di pensiero superstiziosa, arcaica e superata, faccia parte del corredo cognitivo di ogni uomo, del modo in cui gli uomini di ogni tempo e di ogni cultura si fanno delle “immagini” dei fenomeni, e, conseguentemente, delle rappresentazioni del mondo. L’ “indistruttibilità dell’uomo primitivo”, in questo senso, diventerà l’indistruttibilità dell’animismo. Successivamente, seguiremo Mitchell in alcune sue riflessioni sulla triade idolo/feticcio/totem che, sotto la lente deformante dell’iconologia, cessano di essere categorie antropologiche, fondate sul riscontro empirico dell’etnografia, per diventare i concetti fondamentali di quella che possiamo definire una vera e propria “teoria animistica delle immagini”, forme originarie dell’attitudine che gli uomini hanno rispetto alla vitalità delle immagini, vale a dire, rispetto al fatto che tendono irresistibilmente ad attribuire un’anima alle cose, facendo di esse delle immagini.

Per poter completare il transito del concetto di animismo dall’antropologia all’iconologia (e viceversa), però, è necessaria una sosta intermedia nel dominio della psicologia, che fa per da “cinghia di trasmissione” tra i due. Nel prossimo capitolo, allora, prenderemo in esame alcune osservazioni sull’animismo svolte da Freud in *Totem e tabù*, che costituiscono un presupposto essenziale sia per la “rivoluzione copernicana” di Lévi-Strauss che per la “risemantizzazione” in chiave iconologica dell’animismo operata da Mitchell.

9.2) Freud: animismo e inconscio

Mi manca Freud, *Totem e tabù!*
A. Warburg⁴⁴⁸

In *Totem e tabù* Freud definisce l'animismo come: “in senso stretto, la dottrina secondo cui esistono le anime; in senso lato, la dottrina degli esseri spirituali” [Freud (1912-13) 2006, 115-116]; più in generale il termine animismo deriverebbe dall'interpretazione della “concezione estremamente singolare della natura e del mondo che hanno i popoli primitivi noi noti, sia quelli di cui abbiamo coscienza storica, sia quelli ancor oggi viventi. Essi popolano il mondo con una quantità di esseri spirituali benevoli o malevoli; attribuiscono a questi spiriti o demoni la causa degli eventi naturali, e ritengono che essi vivificano non soltanto gli animali e le piante, ma anche le cose inanimate dell'universo” (*ivi*, p. 116).

Interrogandosi sulle ragioni che possono aver prodotto una simile concezione del mondo, Freud conclude che le radici di essa debbano essere rintracciate nella struttura stessa della vita psichica di ciascun individuo, che tende a separare dai corpi un principio immateriale, spirituale e immortale: l'*anime*, che, contenute dalle persone umane “possono abbandonare la loro dimora e migrare in altri uomini” (*ibidem*). Ma come sono giunti gli uomini a queste concezioni fondamentali “tipicamente dualistiche”, che gli studiosi riconoscono unanimemente come il nucleo originario del sistema animistico? L'ipotesi di Freud è che esse derivino dall' “osservazione dei due fenomeni del sonno (compreso il sogno) e della morte, così simile al sonno, e con lo sforzo di spiegarsi questi fatti che toccano così da vicino ogni individuo” (*ivi*, p. 117): è in queste due esperienze originarie, in cui il corpo perde, provvisoriamente o definitivamente, la propria “animazione”, che le concezioni dell'animismo hanno trovato la loro prima formulazione. Con queste affermazioni Freud ci riconduce, per una via inaspettata, all'osservazione epistemologica preliminare con cui avevamo introdotto il concetto di animismo: al fatto che esso, anzitutto, parla di *noi* e del nostro di vedere il mondo, molto più di quanto non parli dell'*altro* e delle sue bizzarre credenze. Per Freud, infatti, la prima e più originaria forma di animismo non è, come si crede, quella credenza che attribuisce “anime” alle cose del mondo, popolandolo di spiriti, geni e fantasmi invisibili: essa non nasce, cioè, da un'osservazione dell'*altro*, del cosiddetto mondo “esterno”, ma da un esame di *sé*, dei propri sogni e della propria mortalità (che gli uomini possono contemplare riflessa nei loro simili). La prima anima dell'animismo, insomma, è l'*anima umana*. È in questo senso siamo ricondotti circolarmente alla cautela epistemologica espressa in apertura: ogni forma di animismo, sia esso il discorso dell'antropologo o il simbolismo del “primitivo”, è un discorso su di *sé*, prima ancora che sull'*altro* (sia esso il “primitivo”, nel caso dell'antropologo, o il “mondo” nel caso del “primitivo”).

L'*altro*, nell'animismo, subentra in un secondo momento ed è il frutto di quella naturale inclinazione all'analogismo che caratterizza la mente umana fin dalle sue prime manifestazioni, tanto nell'infanzia degli individui, quanto nell' “infanzia dell'umanità”, tra i cosiddetti primitivi. È qui che Freud cita Tylor, a sostegno della propria congettura: “è tendenza universale dell'umanità concepire tutti gli esseri come uguali agli uomini, e

⁴⁴⁸ A. Warburg, *Gli Hopi*, op. cit., p. 52.

attribuire ad ogni oggetto le qualità che sono familiari agli uomini e delle quali essi sono intimamente consci” (*ivi*, p. 118). Se gli uomini hanno un’anima inerente ma essenzialmente separata dal corpo, come provato dal fatto che sognano (nel sogno, mentre il corpo resta immobile, l’anima viaggia nel tempo e nello spazio) e muoiono, allora, per analogia, lo stesso potrà valere per qualsiasi altra cosa: anche gli animali, dunque, e le piante, e i luoghi avranno un’anima che li abita, li fa vivere (li “anima” appunto), per poi abbandonarli, transitando, spostandosi altrove. È qui che Freud precorre Lévi-Strauss, gettando le basi affinché questi possa compiere la propria rivoluzione copernicana e cancellare la frontiera tra uomini civilizzati e selvaggi, riconducendo il pensiero di entrambi alla medesima “mente primitiva”, che funziona in maniera analogica, inferenziale, induttiva, leggendo indizi, stabilendo nessi di somiglianza e dissomiglianza, corrispondenza ed esclusione, continuità e opposizione. Come scrive nelle righe immediatamente successive, infatti, l’animismo è “un *sistema di pensiero* che non si limita a dare la spiegazione di un singolo fenomeno, ma permette di comprendere la totalità del mondo come un unico nesso e a partire da un unico punto” (*ibidem*): una simile concezione, che già annuncia la svolta di Lévi-Strauss, segna un enorme balzo in avanti rispetto alle teorie antropologiche sull’animismo a lui contemporanee, che, per lo più, non vedevano in esso altro che un “*sistema di credenze*”, e dunque una forma di culto, di religiosità arcaica, che, come tale, era semplicemente qualcosa di *altro* e di lontano, un oggetto di ricerca come un altro, come può essere un minerale per un petrografo o un insetto per un entomologo. Se, fino ad allora, l’animismo era stato considerato una concezione esclusivamente cosmologica e religiosa, costituendo un sistema di credenze semplicemente diverso dal nostro, per Freud, invece, “questa prima concezione del mondo da parte dell’umanità è una teoria *psicologica*” (*ibidem*), e come, tale non può non riguardarci in prima persona.

Dal punto di vista epistemologico, Freud sposta la base della cosmologia – e cioè quell’insieme sostanzialmente unitario di concezioni circa la struttura del *mundus* in cui vivono gli uomini – dalla “credenza religiosa” alla “coscienza psicologica”. Che, infatti, un “selvaggio” creda che degli spiriti “animino” gli alberi della foresta, il fiume, il vento e il fulmine può costituire un’interessante curiosità, ma non ci riguarda da vicino. Nel momento in cui, invece, riconosciamo che è anzitutto nell’uomo che costoro riconoscono qualcosa come un “anima”, inerente ma non perfettamente aderente al corpo, e che solo in un secondo momento proiettano, per via analogica, questa concezione sul resto del creato, in tal caso ci troviamo di fronte a delle affermazioni sull’uomo, e non più soltanto sul mondo “esterno”. Più nello specifico, si tratta di un pensiero di natura psicologica e, se vogliamo, “trascendentale”, circa il modo in cui si costituisce, per noi, la struttura del *mundus* come sistema di rimandi, corrispondenze, differenze e analogie. Solo in un secondo momento, l’animismo può fungere da base per una religione, trasformando le proprie assunzioni psicologiche e cosmologiche in articoli di fede e dando vita a un sistema di credenze che, come ogni religione, può essere accolto o rigettato. È a questo punto che Freud introduce la distinzione tra tre grandi concezioni del mondo, in ordine di sviluppo e di complessità sociale e teorica: l’animistica (mitologica), la religiosa e la scientifica. All’epoca in cui scriveva (1912) era difficile per lui scrollarsi di dosso il positivismo ottocentesco, e nel suo discorso queste tre concezioni non operano ancora come tropi perennemente in atto nella mente e nella cultura umana, ma come tre stadi diacronici dell’evoluzione della civiltà, della sua progressione dal semplice al

complesso, dall'infanzia alla maturità, dall'incoscienza alla consapevolezza.

A questo proposito è particolarmente rileggere oggi il testo di Freud, alla luce dei successivi sviluppi della storia, della società, della psicanalisi e del pensiero critico. Nel corso della trattazione, infatti, la posizione di Freud rispetto all'animismo (e al "pensiero selvaggio" in generale) oscilla continuamente, mantenendosi in parte in linea con le concezioni "progressiste" del proprio tempo e dall'altra minandole sottilmente dall'interno, inquietandole, instillando il dubbio, a se stesso in prima persona, che le cose potrebbero stare diversamente da come si pensa, che i "primitivi" possano essere meno arretrati del previsto e che le loro concezioni dell'uomo e del mondo ci parlino di noi ben più in profondità di quanto non si sarebbe portati a credere. Il sottotitolo del libro ("alcune concordanze nella vita psichica dei selvaggi e dei nevrotici"), ad esempio, per quanto accattivante e, per l'epoca, visionario, sembrerebbe non dare adito a dubbi circa la sua posizione: i popoli indigeni studiati dagli antropologi non solo sono "selvaggi", ma i loro processi mentali e la loro vita psichica possono essere associati a quella dei "nevrotici". Peggio di così, insomma, non potrebbe andare per i poveri indigeni, che vengono bollati contemporaneamente come "selvaggi" e (per analogia) come "nevrotici". Eppure, nel corso del libro, si ha come l'impressione che Freud sia stato progressivamente sedotto dal proprio oggetto, fino quasi, in alcuni punti, a rovesciare la propria ipotesi di partenza. L'aspetto più notevole, a questo proposito, non consiste nel fatto che egli abbia disgiunto la mente nevrotica da quella primitiva (che rimangono saldamente vincolate per tutto il testo), ma dal fatto che abbia cominciato a farsi abitare dal dubbio che tali menti non siano, in fondo, 'così patologiche' e che la presunta civiltà, in fondo non sia affatto 'così civilizzata'. D'altra parte, all'epoca di *Totem e Tabù* la psicanalisi era ancora poco più che agli inizi, e la scoperta dell'inconscio aveva solo cominciato a produrre i suoi effetti rivoluzionari⁴⁴⁹.

L'oscillazione di Freud, d'altra parte, non è sintomo di scarsa chiarezza, ma tratto distintivo del pensatore di razza, che trasmette il proprio pensiero nella vita stessa del suo pensarsi, come materia ancora incandescente. A oltre cento anni di distanza dalla pubblicazione del testo freudiano, è straordinario vedere come già in esso – pur nascosta tra mille dichiarazioni di prudenza, di incompetenza scientifica, e in mezzo alle ultime resistenze del positivismo ottocentesco – stesse comunicando ad affacciarsi una concezione del tutto nuova dell'umano, che non fa distinzione tra uomo civilizzato e uomo primitivo, ma piuttosto, fa segno verso un "Urmensch" le cui strutture mentali e comportamentali si possono rintracciare in ogni epoca e a ogni latitudine. Scrive Freud, in un passo emblematico dell'ambiguità ancora irrisolta della sua posizione, in cui sono ancora compresenti le due concezioni, quella vittoriana, "progressista" e "positivista", e quella nuova della psicanalisi, "unheimlich" e provocatoria:

"La prima immagine del mondo alla quale è approdato l'uomo, l'animismo, fu dunque psicologica; non aveva ancora bisogno di una scienza per giustificarsi, perché la scienza subentra quando si è compreso che non si conosce il mondo e quindi occorre cercare delle vie per conoscerlo. L'animismo era un fatto naturale e ovvio per l'uomo primitivo, egli sapeva come è fatto il mondo,

⁴⁴⁹ Un processo critico che arriverà a maturazione nei suoi scritti successivi, in particolare, ne *L'avvenire di un'illusione* (1927), e ne *Il disagio della civiltà* (1929), entrambi disponibili in un'unica edizione, Roma, Newton & Compton, 2010.

e lo sapeva allo stesso modo in cui percepiva sé medesimo. Non ci stupisce quindi scoprire che l'uomo primitivo dislocava nel mondo esterno rapporti inerenti alla propria struttura psichica e possiamo d'altra parte tentare di ritrasferire nella mente umana ciò che l'animismo insegna a proposito della natura delle cose". (ivi, p. 134).

A ben guardare, in questo passo convivono in maniera apparentemente pacifica due concezioni che, se svolte fino in fondo, non possono che rivelarsi inconciliabili: se da una parte l'uomo "primitivo" è presentato come un bonario "animista", in pace con se stesso e col mondo, che ancora non ha bisogno della scienza perché ancora non "sa di non sapere", dall'altra comincia ad affacciarsi un pensiero obliquo, per certi aspetti straniante, che suggerisce di ritrasferire su noi stessi tutto quello che si è appreso sui processi della magia animistica, riapplicando alla mente umana ciò che la magia applica al mondo delle cose. Come ha mostrato Tylor, la magia si basa fundamentalmente sullo "scambio [tra] un nesso ideale e uno reale" (ivi, p. 120), al fine di esercitare per analogia un controllo efficace sui processi del mondo (ad esempio, si riproducono artificialmente rumori di pioggia per propiziarne l'arrivo, etc.); in questo processo analogico Freud ritrova la stessa struttura di pensiero della mente nevrotica che chiama – servendosi un'espressione formulata da un suo paziente – "onnipotenza del pensiero". Essa si fonda su quell' "irresistibile tendenza" a stabilire nessi inferenziali tra fenomeni disparati già evidenziata da Tylor a proposito del trasferimento dell'anima, dagli uomini agli elementi del loro paesaggio. Per questo continua Freud, "la tecnica dell'animismo, la magia, ci mostra nel modo più chiaro e allo stato più genuino l'intenzione di imporre leggi della vita mentale alle cose reali" (ivi p. 134).

Nelle pagine precedenti, seguendo l'indicazione di Tylor sullo 'scambio tra il nesso ideale e quello reale', Freud aveva spiegato l'azione magica in termini di "telepatia", di capacità, cioè, di intervenire a distanza su cose e persone. Essa si basa su quelle che, con Peirce, possiamo definire come due funzioni semiotiche distinte, o che è lo stesso, due differenti modalità di "fare segno" (e infatti, cos'altro è il "segno" se non una forma di "telepatia", un mezzo che ci permette di intervenire a distanza?): l'icona e l'indice, i quali possono essere ricondotti rispettivamente alla modalità metaforica e metonimica della significazione. Per quanto riguarda l'icona/magia 'metaforica', scrive Freud,

non c'è il minimo dubbio su ciò che, in tutti questi esempi, viene considerato come l'elemento agente. È la similarità tra l'azione compiuta e l'avvenimento stesso. Frazer chiama perciò "imitativa" od "omeopatica" questa magia. Se voglio che piova, mi basta fare qualcosa che sembri pioggia o che ricordi la pioggia.

Per quanto riguarda l'indice/magia 'metonimica', invece,

Se [ad esempio] si vuol far del male al proprio nemico [...] ci si può impadronire dei suoi capelli, delle sue unghie, di ciò che butta via o perfino di parte delle sue vesti, e si compie un qualche atto ostile contro questi oggetti. Le cose si svolgono esattamente come se ci si fosse impadroniti della persona stessa.⁴⁵⁰

Ora, nota Freud, queste due modalità, riscontrabili nei "primitivi", sono esattamente le stesse

⁴⁵⁰ Freud, *Totem e Tabù*, op. cit, pp. 122-3.

con cui l'individuo nevrotico si rapporta al mondo, sovra-interpretandolo e sotto-interpretandolo, istituendovi nessi di senso di ogni tipo, stabilendo in esso dei valori, costellandolo di supplementi, di sovrattoni, di segrete corrispondenze, che, almeno per lui, risuonano per simpatia come le corde di un *sitar*, dando vita a un orizzonte unitario di senso: "l'onnipotenza dei pensieri – che nel nostro lessico possiamo ricondurre a quella che abbiamo chiamato *ultrainterpretazione* – la sopravvalutazione dei processi mentali rispetto alla realtà, si dimostra illimitatamente operante nella vita affettiva del nevrotico e in tutte le conseguenze che ne derivano" (*ivi.*, p. 129). Anche il nevrotico, insomma, come i maghi animisti, istituisce nessi metaforici e metonimici tra gli eventi del mondo, riconducendo ogni avvenimento alle strutture putative generate dal suo desiderio. Per questo le tendenze ossessive che suole manifestare, la ripetizione di certi gesti, la celebrazione compulsiva di certi suoi personalissimi rituali, sono, dice Freud "di natura assolutamente magica" (*ivi.*, p. 130). Fino a questo punto, Freud sembra attenersi al programma teorico/terapeutico espresso dal suo sottotitolo: tracciare le corrispondenze tra la magia animistica dei popoli "selvaggi" e l'atteggiamento cerimoniale dei "nevrotici".

Nelle pagine successive, però, approfondendo la sua analisi psicologica dell'animismo, il discorso di Freud si fa più sfumato, e i confini che separano "selvaggi" da "civili" e "nevrotici" da "individui sani" perdono progressivamente di consistenza. "Primitivismo" e "nevrosi" cessano così di essere una definizione ontologico-qualitativa (*essere* il proprio "primitivismo", *essere* la propria "nevrosi") per attestarsi su una variazione quantitativa del medesimo tema animistico, che, a sua volta, non è più considerato come una connotazione culturale particolare (e particolarmente arretrata), per assumere sempre più i tratti di una caratteristica "biologica" dell'umano, una sua modalità cognitiva universale:

Spiriti e demoni [...] non sono che proiezioni delle nostre emozioni. [L'uomo primitivo] trasforma le sue cariche affettive in personaggi con i quali popola il mondo, e ritrova poi al di fuori di sé i propri processi mentali interiori, in maniera del tutto analoga a quella seguita da un ingegnoso paranoico. [...] Non intendiamo affrontare il problema della tendenza a proiettare all'esterno processi mentali. C'è un'ipotesi, però che possiamo arrischiare: questa tendenza si trova rafforzata nei casi in cui la proiezione reca con sé il vantaggio di un sollievo psichico.⁴⁵¹

In questo brano, pur non volendo "arrischiare" alcuna presa di posizione qualitativa (e cioè ontologica) circa la tendenza umana a proiettare immagini nelle cose, Freud riconosce la sua performatività, che i nevrotici sviluppano in maniera per così dire "tossica", popolando il proprio mondo di proiezioni immaginifiche tanto più resistenti al principio di realtà quanto più è radicato il disturbo psichico. È a questo punto, però, che Freud rompe gli indugi e depone le proprie reticenze, sia pure in maniera accorta e poco rumorosa, insinuando nella riflessione la propria corrosiva teoria dell'inconscio:

se abbiamo il coraggio di continuare a sfruttare le nostre premesse, possiamo domandarci quale parte essenziale della nostra struttura psicologica si trovi riflessa e rispecchiata nella creazione proiettiva di anime e di spiriti. [...]. Ciò che noi, in stretta analogia con l'uomo primitivo, proiettiamo sulla realtà esterna non può essere altro che il riconoscimento di una duplice condizione in cui, da un lato, una cosa che risulta ai sensi e alla coscienza è *presente*, e dall'altro

⁴⁵¹ *Ivi.*, p. 135

lato, parallelamente, la stessa cosa è *latente* ma può riemergere; il riconoscimento, quindi della coesistenza di percezione e ricordo, ossia, in termini più generali, dell'esistenza di processi mentali *inconsci* accanto a processi *consci*.⁴⁵²

Subito dopo aver dichiarato di non volersi avventurare nell'esplorazione della tendenza umana a proiettare immagini sulle cose, Freud non si astiene dal formulare una sua ipotesi, traducendo i processi dell'animismo nel lessico psicanalitico da lui stesso forgiato: "il modo in cui l'anima animistica si tiene celata dietro la personalità manifesta ricorda l'inconscio" (*ivi*, p. 137).

Per quanto riguarda la nostra riflessione, a nostra volta, dovremo resistere alla tentazione di arrischiarci in una definizione di cosa sia l'inconscio e del suo funzionamento. Indubbiamente vi sono delle analogie tra l'*insistenza* dell'inconscio nei processi psichici e quella delle segnature e degli indici culturali nei processi della comunicazione. Quello che più ci interessa, però, è osservare con Freud come originariamente, "la rappresentazione primitiva delle anime [...] concepisce persone o cose come una dualità; e le qualità e le modificazioni a noi note delle persone e delle cose sono distribuite tra i due poli di questa dualità" (*ivi*, p. 136): è qui che ritroviamo il nucleo della nostra riflessione sulla svolta visuale nelle scienze della cultura, alla luce della quale, quelli che in Freud erano solo dei suggerimenti, delle ipotesi di lavoro, delle possibilità ancora tutte da valutare, si sono ormai consolidate. Quello che Freud osserva ancora con un certo stupore nei cosiddetti "primitivi" – la loro tenenza a trascendere le cose, spiritualizzandole, attribuendo loro un valore animico su cui intervenire con la tecnica della magia, allo scopo di produrre effetti reali; e, di conseguenza la loro tenenza a concepire cose e persone come una *dualità* – oggi non è più una novità, e se nella duplicità delle serie animistiche Freud scorgeva un'analogia con l'insistenza dell'inconscio nei processi consci, nulla vieta, sulla medesima linea morfologica, di ritrovarvi la struttura stessa dell'atomo della comunicazione umana: il segno, che, come diceva Saussure non solo "est une chose double, faite du rapprochement de deux termes"⁴⁵³, ma che è proprio nella tensione polare tra questi due elementi che produce il suo significato: "il segno non è altro che il limite della tensione tra una massa eterogenea di elementi" (Saussure – citato in Avalle 1973, p. 34).

Nelle pagine che seguono, allora, proveremo a "prendere sul serio" quella che Freud formulava solo come un'ipotesi, esplorando con Mitchell la possibilità che i primitivi e i nevrotici non siano gli unici ad avere un rapporto di tipo animistico con le immagini, che lo stesso valga (seppure in grado *quantitativamente* minore) per ciascuno di noi, e che questo sia inscritto nella struttura stessa della vita cognitiva e in quella dei segni per mezzo dei quali costituiamo il nostro *mundus* culturale – i quali, al pari di noi, sono per loro natura scissi, spaccati, duplici. In altri termini, si tratterà di valutare in quale misura è possibile affermare che, parafrasando Warburg, siamo "biologicamente animisti".

9.3) W.J.T. Mitchell: Verso una teoria animistica dell'immagine

L'oggetto dell'animismo è un "oggetto animato", nel duplice senso di "fornito di un anima" e

⁴⁵² *Ivi*, p. 137

⁴⁵³ F.De Saussure, *Cours de linguistique générale*, Payot, Paris 1972, p. 98.

capace di “efficacia”, vale a dire di esercitare un’azione sulla condotta degli uomini intervenendo sul loro stato psichico ed emotivo. Tali oggetti animati, sono, in una parola, *immagini*. Per questa ragione l’iconologia non può prescindere dalle teorie sull’animismo e l’animismo, a sua volta, se si ha il “coraggio”, come dice Freud, di svolgerne a fondo le implicazioni, non può che condurre a una teoria delle immagini. Ancora una volta, dunque, siamo portati a confrontarci con l’enigmatico detto deleuziano secondo cui “la filosofia”, per sua costituzione e da qualunque lato la si approcci, ‘tende sempre all’iconologia’⁴⁵⁴.

In *What do Pictures Want?*, facendo riferimento a Derrida, Mitchell definisce il nostro rapporto con le immagini in termini di “surplus value of images”. Come sappiamo, il “supplemento” a cui fa riferimento Derrida non è qualcosa che si aggiunge ad essa, ma è una sua caratteristica “originaria”, costitutiva del suo stesso essere immagine: come i “totem” e le cose “animate” dei cosiddetti “primitivi”, infatti, l’immagine è un oggetto che, oltre a essere se stesso, “evoca”, e cioè “fa segno” per somiglianza e per analogia verso qualcos’altro. Ogni genere di somiglianza, qualsiasi cosa ricordi qualcuno o qualcos’altro è, in questo senso, una *image* nel senso “tecnico” di Mitchell: quello che vedo allo specchio non è altro che la mia faccia, per me e per te, ma non per chi, in essa, ritrova il volto di un suo amico, o di un parente, o quello di un personaggio noto; per costui, la mia stessa faccia, così com’è, senza trucco, senza essere modificata in nessun modo e senza che io faccia niente (al limite, senza che nemmeno io lo sappia), diventa “immagine” di quella di qualcun altro, perché i miei lineamenti “gli ricordano” l’amico, il cugino, o l’attore, il politico, etc: l’*image* non è né un oggetto materiale né un’entità metafisica impalpabile, come le idee platoniche, ma una *funzione* della comunicazione, dello scambio tra noi e il mondo. Per questo le immagini possono essere quadri, statue e fotografie, ma anche parole, oggetti, piante, paesaggi, montagne, costellazioni: tutto ciò in cui scorgiamo una somiglianza, in cui leggiamo (o per mezzo di cui comunichiamo) un significato per analogia è, nel suo senso più generale, un’immagine.

Per questa ragione, il concetto di “animismo”, in questo contesto non è utilizzato né in senso tecnico etnografico, né nella sua estensione psicologica freudiana, bensì in un’accezione specificamente *iconologica*, come base per una teoria delle immagini. In questo senso, esso non può rivendicare la carnalità vissuta che ha negli studi etnografici, ma deve inevitabilmente contentarsi delle tinte sbiadite della metafora (e cioè, dell’*immagine*). Dal punto di vista iconologico, allora, possiamo definire in termini di “animismo” quel surplus di senso che fa sì che un qualcosa, sia esso un oggetto, un volto una nuvola, il profilo di una montagna, si “energetizzi”, caricandosi di senso iconico, facendo segno per somiglianza verso qualcuno o qualcos’altro, verso una presenza che si adombra nelle sue forme ma si mostra solo in quanto assenza, come traccia di qualcosa che si mostra ma non è qui, non c’è più, o forse non c’è mai stato, come uno spirito, come un *fantasma*. Le immagini sono la traccia della “presenza di un’assenza” (Mitchell 2012, p. 6), evocano una presenza fantasmatica, spirituale, “spiritistica”: per questo la scienza delle immagini è condotta dalla natura stessa del proprio oggetto verso le categorie dell’antropologia, essendo ogni immagine, in ogni tempo e in ogni cultura, qualcosa di analogo a quello che gli antropologi hanno descritto come “animismo” per quanto concerne le forme “elementari” delle religioni e delle

⁴⁵⁴ G. Deleuze, *La logica del senso*, op. cit., p. 229.

cosmologie sviluppate dalle culture cosiddette “primitive”. Nelle prossime pagine, allora, proveremo a schizzare i lineamenti di una scienza animistica delle immagini sulla scorta di alcune riflessioni che Mitchell ha sviluppato in *What Do Pictures Want?*, e in particolare la sua interpretazione del concetto di animismo attraverso la triade idolo/feticcio/totem, che Mitchell definisce come le tre forme della nostra relazione animistica con le immagini. Testo unico nel suo genere, infatti, questo lavoro può essere considerato a tutti gli effetti come un trattato di “iconologia animistica”, com’è evidente già a partire dal titolo: “the question of what pictures want has overtones of animism, vitalism, and anthropomorphism, and that it leads us to consider cases in which images are treated as if they were living things (Mitchell 2005, p. 10).

Mitchell non è l’unico autore a essersi occupato di immagini in senso animistico, estendendo l’orizzonte della scienza delle immagini all’orizzonte più vasto dell’antropologia. Un contributo significativo, in questo senso arriva dalla storia dell’arte, ad opera di studiosi come Hans Belting e David Freedberg. Pur riconoscendo il valore dei loro contributi, grazie ai quali il discorso della storia dell’arte ha iniziato a riflettere sul potere psicagogico delle immagini, arricchendosi di riflessioni su “feticismo” “magia”, “superstizione”⁴⁵⁵, Mitchell rileva in essi una certa ambivalenza di fronte all’ “animismo”, analoga per certi versi a quella di Freud. Entrambi gli autori, infatti, a fronte di una consapevolezza dei processi animistici che coinvolgono il nostro rapporto con le immagini, tendono a minimizzarne il senso che esse hanno all’interno della nostra cultura, nella quale, a loro dire, il loro potere è stato abbondantemente drenato nelle forme della spettatorialità e della contemplazione estetica tipica della “disincantata” società dello spettacolo contemporanea. E infatti, Belting considera “the formations of artistic collections as evidence that agency has been transferred from the image to its enlightened, contemplative consumer, and that any ‘power’ in the image is now a delicately adjusted ‘aesthetic response’ that does not overwhelm the beholder in the way that traditional religious and magical icons did” (*ivi*, p. 95). Similmente, per Freedberg “paintings and sculpture do not and cannot do as much for us now as they did in ages of faith and superstition” (*ibidem*).

Rispetto a questo approccio ambivalente – che da una parte riconosce un impulso animistico al cuore della nostra relazione con le immagini, ma dall’altra tende a ridurne la portata, mantenessi nel cliché del disincanto della mente moderna, della sua secolarizzazione, della sua consapevolezza razionale che la tiene al riparo da qualsiasi coinvolgimento fideistico – la teoria di Mitchell imbocca la via più spregiudicata ed esplora con radicalità l’idea che, per dirla con Bruno Latour, “non siamo mai stati moderni”. Un’intenzione critica che Mitchell esplicita fin dal principio: “let me put my cards on the table at the outset. I believe that magical attitudes toward images are just as powerful in the modern world as they were in so-called ages of faith. I also believe that the ages of faith were a bit more skeptical than we give them credit for” (*ivi*, p. 8) Poche pagine dopo, menzionando ancora una volta l’ambigua prudenza con cui Freedberg si relaziona alla “vita delle immagini”, Mitchell definisce il programma critico della propria ricerca, basato sul riconoscimento che, per quanto

⁴⁵⁵ Riflessioni che, erano già state precorse da Warburg, con quasi un secolo di anticipo. Per questo Belting, nelle battute iniziali della sua “antropologia delle immagini” dichiara: “I dare to take up Warburg’s anthropology, as well as his Kulturwissenschaft, without quoting or historicizing him, as his initiatives need to be appropriated for our own time” (H. Belting, *An Anthropology of the Images*, op. cit. p. 2).

(forse già da sempre) siamo tutti adulti e consapevoli che le immagini non sono creature viventi, e che il concetto di “image-as-organism is, of course, “only” a metaphor, an analogy that must have some limits” (ivi, p. 10), tuttavia non possiamo fare a meno di comportarci proprio come i “primitivi” studiati dagli antropologi, come se le immagini fossero delle creature animate:

David Freedberg has worried that it is “merely” a literary convention, a cliché or trope, and then expressed further anxieties over his own dismissive use of the word merely. The living image is, in my view, both a verbal and a visual trope, a figure of speech, of vision, of graphic design, and of thought. It is, in other words, a secondary, reflexive image of images, or what I have called a “metapicture.” The relevant questions, then, are what are the limits of this analogy? Where does it take us? What motivates its appearances? [...]we cannot ignore that human beings (including myself) insist on talking and behaving as if they did believe it, and that is what I mean by the “double consciousness” surrounding images.⁴⁵⁶

Sostenere, come fa Freedberg⁴⁵⁷, che le immagini sono animate “solo” in senso metaforico, dunque, non fa che spostare il problema senza risolverlo, facendo quasi un passo indietro rispetto alle intuizioni di Freud. Per Mitchell, invece, si tratta di riconoscere che, per quanto gli uomini generalmente siano ben consapevoli del fatto che le immagini non hanno un’anima, ma sono semplicemente degli oggetti come tutti gli altri⁴⁵⁸, delle cose tra le cose, tuttavia, non possono fare a meno di comportarsi “come se” ce l’avessero: è questa la “doppia coscienza” caratteristica del nostro rapporto con le immagini e che abbiamo già trovato, pienamente formulata, nel saggio di Freud, con riferimento all’inconscio:

“ciò che noi, in stretta analogia con l’uomo primitivo, proiettiamo sulla realtà esterna non può essere altro che riconoscimento di una duplice condizione in cui, da un lato, una cosa che risulta ai sensi e alla coscienza è *presente*, e dall’altro lato, parallelamente, la stessa cosa è *latente* ma può riemergere; il riconoscimento, quindi della coesistenza di percezione e ricordo, ossia, in termini più generali, dell’esistenza di processi mentali *inconsci* accanto a processi *consci*.”⁴⁵⁹

Mitchell non fa che radicalizzare questa posizione, richiamando anche lui quell’ “irresistibile tendenza”, che ricorre nella letteratura sull’animismo fin dai tempi di Tylor: per quanto, infatti, da una parte ci relazioniamo alle immagini in maniera perfettamente logica e razionale, distanziandoci dal loro contenuto, separandole dal loro supporto, prendendo coscienza del significante senza disperderlo (e disperderci) nel significato, “we have an incorrigible

⁴⁵⁶ W.J.T. Mitchell, *What Do Pictures Want?*, Chicago, University of Chicago Press, 2005, pp. 10-1.

⁴⁵⁷ Cfr. D. Freedberg, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni ed emozioni del pubblico*, Torino, Einaudi, 1993.

⁴⁵⁸ A questo proposito è tutto da verificare che anche i cosiddetti “popoli primitivi” “credano veramente”, nel senso pienamente ontologico del loro animismo, e cioè che degli spiriti risiedano “davvero” nei loro oggetti sacri: come ha mostrato Agamben, in ogni religione, compreso il cristianesimo, il sacramento è questione di efficacia, di performatività, non di ontologia. Il sacro è una funzione dell’oggetto, una sua modalità d’uso, se vogliamo, non una proprietà ontologica. Cfr. G. Agamben, *Il sacramento del linguaggio. Archeologia del giuramento*, Torino, Bollati e Boringhieri 2008, e *Signatura Rerum*, op. cit. Sul concetto di “uso”, invece, si vedano, dello stesso autore, *Altissima povertà. Regole monastiche e forma di vita*, Vicenza, Neri Pozza 2011 e il recentissimo *L’uso dei corpi*, Vicenza, Neri Pozza 2014.

⁴⁵⁹ S. Freud, *Totem e tabù*, op. cit., p. 137.

tendency to lapse into vitalistic and animistic ways of speaking when we talk about images” (Mitchell 2005, p. 2). Ed è precisamente questa l’intenzione critica dell’ “iconologia animistica” di Mitchell: indagare “how are traditional attitudes toward images – idolatry, fetishism, totemism – refunctioned in modern societies (*ivi*, p.32).

Di fronte alcuni oggetti, non possiamo fare a meno di accordare loro un valore supplementare, di riconoscervi delle immagini, e cioè delle somiglianze con qualcuno o qualcos’altro verso cui la nostra mente si orienta quando le incontriamo. Facendo sua l’intenzione decostruttiva derridiana, però, Mitchell non intende la propria critica come una demistificazione, uno svelamento dei meccanismi animistici, una messa a nudo, una spoliatura dell’abito supplementare delle immagini al fine di rivelarne il vuoto semantico, e incenerirne la potenza seduttrice e desiderante nel fuoco della razionalizzazione: la critica, infatti, non può che astenersi dal godimento iconoclasta di distruggere gli idoli della mente (la *jouissance* dell’iconoclastia, “the shattering or melting of the image”, *ivi*, p. 74), cercando piuttosto di farli risuonare, di auscultarne la voce col proprio martelletto, utilizzato come un diapason. È questo il significato del “filosofare col martello” definito da Nietzsche nel *Crepuscolo degli idoli*, in cui, invece di distruggerli, “he ‘sounds’ the idols with the tuning fork of his own critical language, makes them speak and resonate to divulge their hollowness, as when he invites the commodity to talk about its own life” (*ivi*, p. 182)⁴⁶⁰. La ragione di questa impossibilità “strutturale” dell’iconoclastia, è dovuta al fatto che, come sappiamo, il supplemento non può essere eliminato, in quanto elemento “originario” del nostro modo di orientarci nel mondo. Nell’accostarci alle immagini dunque, e alla nostra relazione irresistibilmente animistica con esse, non possiamo far altro che cercare di comprendere le forme che questa relazione necessariamente supplementare e suppletiva assume, le sue curvature semantiche, le sue modalità estetiche e semiotiche, le sue implicazioni ontologiche e soprattutto, le sue determinazioni assiologiche, essendo essa, anzitutto una questione di *valore* (“surplus value”).

9.3.1) Sopravalutazione e sottovalutazione del valore delle immagini

Nel capitolo 8.2 abbiamo aggiunto un tassello importante alla nostra *theoria* della cultura, seguendo l’analisi di De Martino sui processi che presiedono alla costituzione del *mundus* culturalizzato e, contestualmente, il fenomeno della “fine del mondo”, dello sfaldamento dei nessi di senso che lo tengono assieme. Il contributo di De Martino ci permette di esplorare più da vicino le implicazioni e le ripercussioni psicologiche connesse alla costituzione e alla destituzione dell’orizzonte condiviso del *mundus*, di quella superficie striata, incisa, “segnata”, a cui nella sezione settima abbiamo dato il nome di *text/ture*. Questa curvatura psicoanalitica della ricerca si era già manifestata nelle prime battute della nostra riflessione,

⁴⁶⁰ Sul filosofare col martello, inteso come auscultazione degli idoli, al fine di farne risuonare la vuotezza, si veda anche. l’articolo “Idolatria. Nietzsche, Blake e Poussin” che Mitchell ha pubblicato nel volume collettivo, *Alla fine delle cose*, a cura di Daniele Guastini, Alessandra Campo e Dario Cecchi, Firenze-Lucca, Casa Usher, 2011. L’ “originale” passo nietzschiano, invece, si trova nella prefazione a *Il crepuscolo degli idoli* (Roma, Newton & Compton, p. 100), “per quanto riguarda l’auscultare gli idoli, stavolta non sono idoli del nostro tempo, ma idoli *eterni*, ad essere toccati qui col martello come con un diapason – non esistono idoli più antichi, più convinti, più boriosi di questi...E neppure più vuoti...Ciò non impedisce che siano i più creduti”.

con la lettura del *Poema* di Parmenide, come una sorta di mito di iniziazione, o di rito di passaggio, per dirla con Van Gennep, in cui il *koûros* entra nell'età adulta sotto la guida della dea-sciamana che lo istruisce sui segreti della formazione dell'identità, dell'ingresso nell'unità del proprio essere. Col suo lavoro sulle “apocalissi culturali” De Martino, ci permette di sottrarre queste riflessioni al dominio della semplice congettura, fornendo un'ampia documentazione clinica e alcune intuizioni che ci consentono di inserirle nel quadro più complessivo della scienza della cultura. Come ricorderemo, infatti, al centro della sua analisi del meccanismo di formazione|sfaldamento del *mundus* vi è quello che lui definisce “ethos del trascendimento”: “il compito primordiale e inderivabile che appunto fa passare dall'origine della vitalità a quello dell'umanità, cioè della valorizzazione intersoggettiva della vita” [De Martino, 2002 (1977)].

All'origine del *mundus*, vi è una valorizzazione, una questione di *valore*, e di valore “trascendente”, una trascendenza che non si deve intendere in senso metafisico classico, come riferimento a un iperuranio immateriale, ma come esorbitanza rispetto al dato sensibile, conferimento all'oggetto di una carica simbolica, di un surplus di significato, che permette di inserirlo nel grande tessuto di rimandi, somiglianze, differenze e sostituzioni della cultura. A partire da questa definizione, si può comprendere il fenomeno dell' “apocalissi psicopatologica”, anzitutto, come un “mutamento del significato”, in cui si sfalda l'intreccio dei significati e dei rimandi, e cose, fatti e persone fluttuano nel vuoto, senza più un orizzonte condiviso di senso. Tale orizzonte, però –ed è questo l'ultimo, decisivo passaggio della teoria demartiniana – non è soltanto il nostro idiosincratico universo personale, ma qualcosa di “condiviso”, intersoggettivo, collettivo e, in ultima istanza, *politico*: fare parte di un *mundus* è la condizione essenziale della salute mentale, se non del tutto coestensivo a essa; viceversa, trovarsi nell'isolamento è l'anticamera della psicosi, se non, come mostrano i casi clinici riportati da De Martino, la sua stessa manifestazione. Per questo De Martino chiama la malattia mentale “apocalissi psicopatologica”, perché si manifesta come (e/o a partire da) la perdita di quel “progetto collettivo”, di quella “valorizzazione intersoggettiva della vita”, di quell' “ethos condiviso del trascendimento” che costituisce l'ossatura del *mundus* culturale. Non è un caso, allora, che De Martino parli della malattia mentale in termini di “alienazione”, servendosi di un concetto massimamente connotato in senso politico: la sua analisi, infatti, situata al crocevia tra antropologia, psicologia e politica, è tesa a fare luce sulla correlazione, tra il crescente “folle” individualismo delle società contemporanee e l'aumento vertiginoso, in esse, delle forme del disagio psichico.

Le ricerche di De Martino fanno segno verso un nesso insolubile tra ontologia e processi culturali di costituzione del senso, rivelando, ancora una volta, come l'ontologia non sia il presupposto di ogni sapere, ma, al contrario, sia il prodotto delle dinamiche di valorizzazione condivisa all'interno dello scambio culturale, e che, come tale, sia costantemente soggetta a mutamento. Il che significa che, come abbiamo osservato a proposito della disputa tra ontologia e sofistica, la determinazione ontologica del *mundus* non è un dato immutabile, *préalable*, a cui il pensiero e il logos devono adattarsi fedelmente, ma che, viceversa, è il *mundus* stesso, con i suoi oggetti, concetti e valori, ad essere il prodotto, costantemente cangiante, dello scambio culturale tra gli individui: è da questo punto di vista che l'essere “ontologico” di tutto ciò che è, di ogni *tode ti*, può essere considerato come un “caso limite” delle oscillazioni nell'attribuzione di senso che ciascun individuo dà alle cose.

È qui che entriamo nel vivo della trattazione sul “supplemento originario”. Se, infatti, ogni senso si dà come “surplus”, come “eccesso”, come “trascendimento” rispetto alla cosa, dobbiamo riconoscere che ad essere originaria, sul piano semiotico, non è la significazione – e cioè la costituzione condivisa del *mundus* – ma la “ultrasignificazione”, così come, su quello ermeneutico, non è l’interpretazione propriamente detta, ma piuttosto l’“ultrainterpretazione”. Lo *spazio* di senso della forma di vita in cui circolano i “significati” e ci facciamo “interpretazioni” dei fatti e delle cose è intimamente connesso con l’*antispaio* delle ultrasignificazioni e delle ultrainterpretazioni, dei valori idiosincratici che ciascuno di noi attribuisce a ciò che lo circonda, interpretandolo alla luce della propria vicenda esistenziale, dei propri traumi, dei propri desideri, delle proprie frustrazioni, delle proprie ossessioni e delle proprie manie. Il che significa che la cristallizzazione ontologica del senso dei simboli culturali è sempre provvisoria e soggetta a mutamento sotto le spinte della storia, e avviene sullo sfondo delle oscillazioni bipolari tra sopra- e sotto-valutazione di cose, persone, fatti e fenomeni, che ciascuno di noi può riscontrare nell’intimità della propria vita psichica. Di conseguenza, vi è un nesso inscindibile tra l’individuo e la collettività, la psiche individuale e l’orizzonte culturale, l’ultravalutazione idiosincratica e la formazione condivisa dei valori culturali che di essa è, in un certo senso un caso limite.

Alla luce di queste considerazioni possiamo tornare alla teoria dell’immagine di Mitchell, inscrivendola in questa riflessione sul *surplus* di valore che hanno i simboli della cultura. In essa, cioè, le immagini non vengono criticate – secondo il cliché antisofistico dell’ontologia – come mistificazioni della realtà, come residuo di animalità all’interno del cosmo razionale, come segno di un abbruttimento, di un asservimento all’inganno dei sensi, come oggetti portatori di una menzogna, di una falsità, di un abbaglio. È questo il problema di ogni approccio ontologico all’immagine, che rischia di smarrire la presa sull’oggetto della propria critica confondendo significante e significato, identificando l’immagine col suo *medium*. La “svolta visuale” di Mitchell consiste nel rovesciare questa impostazione, riconoscendo nelle immagini non degli oggetti da valutare, ma delle fonti di valore, dei portatori di senso, dei mediatori, dei veicoli su cui transitano valori simbolici diversi in tempi e luoghi diversi: l’iconologia è “a critique of images as sources of value, rather than objects of evaluation” (Mitchell 2005, p. 83). Questa frase compare nel capitolo che si intitola “The surplus value of images” (pp. 76-109), e condensa in una formula l’intenzione critica dell’intero lavoro di Mitchell rispetto al valore supplementare di attribuzione di animistica alle immagini. Come leggiamo poche pagine dopo, infatti:

Historically, then, the attribution of life to images is the occasion for deep ambivalence about value. The living image is not unequivocally a positive value, but (as we have seen) the object of both love and hate, affection and fear, forms of *overestimation* such as worship, adoration, and veneration, and of devaluation or *underestimation* – horror, disgust, abomination. The best evidence for the life of images is the passion with which we seek to destroy or kill them. Iconophilia and iconophobia only make sense to people who think images are alive. [*corsivi miei*]⁴⁶¹

⁴⁶¹ Mitchell, *What Do Pictures Want?*, op. cit., p. 93.

In un certo senso si può dire che ogni immagine, per il fatto stesso di “somigliare” al proprio significato, di evocare la presenza di qualcosa o qualcuno al di là di se stessa, è un’ “immagine vivente”, un’animazione, una spiritualizzazione, o, se volgiamo, una “spiritizzazione” del proprio supporto, che cessa di essere semplicemente un oggetto inerte per diventando medium, “animandosi”, e “prendendo vita” davanti ai nostri occhi, ricordandoci una persona conosciuta, un’esperienza passata, suscitando in noi un desiderio, o evocando una nostra paura⁴⁶². Fa parte della natura “animistica” delle immagini suscitare in noi risposte e sentimenti di ogni genere, di amore e di odio, di affezione e di paura, che Mitchell, analogamente a De Martino (“troppo” o “troppo poco” di significato) e Warburg (polarizzazione dei simboli) ripartisce in due categorie fondamentali: la *sopravalutazione* (adorazione, venerazione, preghiera) e la *sottovalutazione* (orrore, disgusto, abominio). Di conseguenza, il valore delle immagini è la risultante di questa oscillazione polare tra i sovrattoni di attrazione e di ripulsa, di desiderio e di orrore, che attribuiamo loro; per questo, al pari dell’iconofilia, dell’idolatria, etc., anche l’iconofobia e l’iconoclastismo, lungi dall’essere atteggiamenti razionalistici e illuminati, si basano fatalmente sul medesimo sostrato animistico: solo chi crede le immagini dotate di una vita propria, e capaci di agire sulla vita degli uomini e di influenzarne la condotta, può desiderare di distruggerle, o piuttosto, letteralmente, di *ucciderle*: “iconophilia and iconophobia only make sense to people who think images are alive. Or, more precisely, we might say that iconophobia and iconophilia make sense primarily to people who think that other people think that images are alive” (ivi, p. 93).

9.3.2) Le tre forme della sopra/sottovalutazione delle immagini: la triade idolo/feticcio/totem

È a questo punto della sua analisi che Mitchell può introdurre la triade concettuale, tratta dall’antropologia, su cui lavorerà per grande parte della sua ricerca sull’animismo delle immagini: “there are three names traditionally attached to the *over/underestimation* of images in Western critical discourse: idolatry, fetishism, and totemism (ivi, pp. 97-8). Come ripete in più di un’occasione questi tre concetti devono essere maneggiati con la dovuta cautela, dal momento che vengono presi a prestito da un ambito disciplinare che non ha mai cessato di definirne il senso, la fisionomia e i rapporti reciproci. Nel momento in cui termini quali “animismo”, “totemismo”, “feticismo” e “idolatria” entrano a far parte del lessico iconologico, infatti, il mutamento di contesto interviene anche ad alterarne il senso e le relazioni reciproche. Si tratta di un processo inevitabile di “mutazione”, che abbiamo già riscontrato a proposito dei concetti di animismo e totemismo: il primo nasce in un duplice contesto, quello della chimica e della fisiologia medica che poco ha a che vedere col suo impiego successivo da parte della storia delle religioni e dell’antropologia culturale; il secondo, invece, arriva in Europa letteralmente “tatuato” sul petto di un occidentale iniziato come guerriero di una tribù di indiani canadesi, per poi diventare, attraverso una serie di “mutazioni alchemiche” operate dagli antropologi, una sorta di meta-concetto per definire ogni forma di religiosità primitiva. Questo non è il frutto di un errore, o di un abuso, ma è una

⁴⁶² Non a caso il termine latino “medium” è trapassato nelle lingue moderne per designare sia i dispositivi tecnici della comunicazione che la figura del mediatore tra il mondo dei vivi e quello degli spiriti.

conseguenza diretta della natura immaginifica dei concetti, del loro essere, a loro volta immagini, e come tali migrare, sopravvivere, mutare, alterarsi, di contesto in contesto, di pratica discorsiva in pratica discorsiva, di cultura in cultura.

Particolarmente interessante, a questo proposito, è la risemantizzazione del concetto di animismo operata da Freud, nella cui analisi esso cessa di essere un indicatore “meramente” culturale e culturale – caratteristico, cioè, di determinati *sistemi di credenze* religiose in determinate culture che l’etnografo può studiare con distacco – per diventare un fatto psicologico universale, che sta alla base di un *sistema di pensiero* e assume una forma preponderante rispetto alle forme del pensiero logico tanto nei cosiddetti primitivi, quanto nei bambini e nei nevrotici. Sebbene in *Totem e Tabù* Freud mantenga ancora una certa prudenza prima di fare di tutti noi degli animisti, è proprio in questo testo che, per così dire, “rompe l’argine”, cancellando, di fatto, la frontiera ontologica tra sani e malati, civili e selvaggi, adulti e infanti, e riconducendo le differenze tra di esse a un’unica “tendenza a proiettare all’esterno processi mentali” [Freud 1969 (1912), p. 135] rispetto alla quale le variazioni determinanti sono di tipo quantitativo, e non qualitativo. Tutti, infatti, “proiettiamo” immagini mentali sui fatti della realtà⁴⁶³, e non potrebbe essere diversamente, altrimenti non potremmo orientarci nel mondo; alcuni, però, lo fanno in una misura “eccessiva”, finendo per perdere i contorni del *mundus* condiviso, che è frutto di un “ethos *collettivo* (e non individuale, idiosincratico, autistico) del trascendimento” (e cioè della “proiezione”, dell’attribuzione di un “surplus value”). Ricordiamo, a questo proposito, le “ultravalutazioni” dei casi clinici demartiniani (“entrai in un caffè, vi erano tre tavole bianche: mi parve che potessero significare la fine del mondo”, “la luce del giorno è sbiadita, il sole è pallido, non tramonta, le stelle precipitano dal cielo, la terra è piatta, arida, o manca sotto i piedi”, De Martino 2002, p. 88, p. 91), la cui “schizofrenia” non è una proprietà ontologica, che definisce qualitativamente il loro essere, ma una dis-funzione, un disturbo dell’interpretazione, una tendenza a mandare fuori giri la macchina ermeneutica della mente.

Questo vale per l’interpretazione psicanalitica dell’animismo. E nell’iconologia, quali mutazioni interessano questo concetto? Anzitutto, come abbiamo visto in apertura di questo capitolo, tra animismo e iconologia la circolazione di senso è così intensa da autorizzarci a suggerire che esse siano quasi due sinonimi, dal momento che, per l’iconologia – almeno nell’interpretazione che ne dà Mitchell – l’immagine è, di per sé, il riconoscimento, o l’attribuzione di un’anima alle cose, di un surplus che fa sì che esse siano contemporaneamente se stesse e qualcos’altro (e l’animismo, viceversa, consiste nel fare di un oggetto un’immagine, attribuendogli un’anima).

È a partire da questa premessa, fondata su quella “tendenza irresistibile” riconosciuta già da Tylor nei “primitivi” ed estesa da Freud anche ai “civilizzati”, che Mitchell chiama in causa i concetti di idolo/feticcio/totem, interpretandoli iconologicamente come articolazioni del surplus di senso implicato dalle immagini. Prima di lui, nota Mitchell, nessuno aveva mai tentato di mettere “in fase” queste tre idee (*ibidem*, p. 195) e di utilizzarle come strumenti

⁴⁶³ Per un approfondimento sul tema della tendenza innata a proiettare immagini sulle cose, si rimanda al classico studio sull’ “Einfuehlung” di R. Vischer, *Über das optische Formgefühl – ein Beitrag zur Ästhetik* (Tübingen, Diss, 1872,) che esercitò una grande influenza su molti autori dell’epoca, tra cui Warburg, e all’ormai altrettanto classico di E. Gombrich, *Arte e illusione: studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, (Torino, Einaudi, 1965 [1957]).

critici di analisi, studiando i loro rapporti incrociati e il tipo di relazioni che generano. Delle molte definizioni che Mitchell dà di questi termini, e della sua scelta di servirsene come metafore-guida per l'analisi iconologica, quella di “nomi tradizionali della sopra/sottovalutazione delle immagini” si inserisce particolarmente bene nella nostra riflessione sulla cultura, così come l'abbiamo delineata con Warburg, Derrida, De Martino. Dal punto di vista iconologico, infatti, la triade idolo/feticcio/totem è un'articolazione della *sotto/sopravalutazione* delle immagini all'interno della cultura, che indica le tre forme di animazione che può assumere l'immagine, i tre tipi di anima, si spirito, le tre forme di presenza fantasmatica e desiderante che si possono scorgere nelle immagini. Una volta definito l'animismo come la forma generale dell'immagine, dunque, Mitchell ci invita a riconoscere nella triade idolo/feticcio/totem le tre forme specifiche che questa relazione “animica” può assumere, le tre modalità in cui le immagini ci parlano, esprimono i loro desideri e ci richiedono di fare qualcosa *per* loro, un “per” che significa molte cose: “in loro nome”, “per loro conto”, “allo scopo di possederle”, “attraverso di loro”, etc.

È qui che tocchiamo il “secondo problema” dell'iconologia: il rapporto tra le immagini e i *media* su cui transitano, il modo in cui li abitano, li attraversano, e circolano per loro tramite. Come abbiamo avuto già modo di ricordare (in particolare nel cap. 5.4), fin dai suoi primi lavori Mitchell ha posto questo problema al centro della propria riflessione, operando la nota e discussa distinzione concettuale tra “image” e “picture”, tra l'immagine “animica” e la sua incarnazione oggettuale. In *What Do Pictures Want?*, estendendo la propria riflessione alle tre forme della relazione “animistica” con le immagini, scrive Mitchell, “I have wanted to use them to diagnose the ways in which objects and images are fused together to produce those things I have been calling ‘pictures’ in an expanded field” (*ivi*, p. 196). Questa frase ci fornisce una valida chiave di lettura per fondare teoricamente l'intuizione “animistica” di Mitchell: quando si parla di “animismo” a proposito delle immagini, lo si fa nel quadro della relazione tra *image* e *picture*; idolo/feticcio/totem sono le tre forme di “animazione” dell'oggetto, le tre modalità in cui esso trascende la propria datità cosale per fare segno al di fuori e al di là di sé, le tre modalità con cui ci relazioniamo alle *pictures*, e cioè agli “oggetti animati”, composti di *object* + *image*. Per questa ragione, non a caso, al termine del capitolo dedicato all'analisi di questi tre concetti, Mitchell li riferisce alla triade semiotica di Peirce: “one could imagine a purely semiotic discussion of fetishism and idolatry in relation to distinctions such as metonymy and indexicality (the fetish), metaphor and iconicity (the idol), symbol and allegory (the totem)” (*ivi*, p. 196).

Con “animazione”, dunque, non si deve intendere il conferimento di una presenza sovranaturale alle immagini, di uno spirito immortale o di un'idea iperuranica, ma di una certa modalità di “far segno”, di trascendere la datità di cosa per evocare qualcos'altro, per comunicare. Per questo la “sopravalutazione” della cosa di cui idolo/feticcio/totem sono le forme “specifiche” (nel senso della tassonomia biologica – cfr. *ivi*, p. 193) non è, in linea di principio, eliminabile, distruttibile, superabile, ma deve essere “auscultata” col martello della critica, allo scopo di comprenderne il funzionamento e di orientarsi di conseguenza. Come scrive Mitchell, infatti,

totemism, fetishism, and idolatry are not to be regarded as discrete, essential categories of objects, as if one could provide a description that would allow one to sort images and works of art into three different bins on the basis of their visual, semiotic, or material features. They are rather to be

understood as the names of three different *relations* to things, three forms of “object relations,”¹ if you will, that we can form with an infinite variety of concrete entities (including words and concepts) in our experience. It is therefore important to stress that one and the same object (a golden calf, for instance) could function as a totem, fetish, or idol depending on the social practices and narratives that surround it. p. 188

L'accesso fondamentale alla comprensione dei fenomeni della comunicazione e della cultura umana non è di tipo esclusivamente ontologico, ma “sem-i-o-logico”, e cioè, “semiotico-iconto-onto-logico”, tanti quanti sono gli ordini concettuali incistati in questa parola, che emergono non appena la si “srotola” sulla pagina.

Idoli, feticci e totem, allora, al pari delle funzioni segniche peirciane, non sono oggetti, per quanto si diano negli oggetti, ma, per così dire, “funzioni oggettuali”, interpretazioni degli oggetti, attribuzioni semantiche, “supplementi”. L'utilizzo da parte di Mitchell delle tre categorie idolo/feticcio/totem approfondisce il tipo di relazione specifica che abbiamo con le immagini, intese come oggetti in cui riconosciamo o a cui attribuiamo una funzione iconica, ossia una significanza per somiglianza e analogia. Non è un caso, allora, che – fedele al dettato peirciano, rigorosamente funzionalista, e non ontologico – Mitchell annoveri tra gli oggetti con cui possiamo intrattenere una relazione idolatrico/feticistica/totemica qualsiasi cosa, incluse “parole” e “concetti”, dal momento che qualsiasi cosa, ormai lo sappiamo, può essere un'immagine, ossia, un segno che evoca per somiglianza e analogia la presenza di qualcosa o qualcuno al di fuori di sé; “totems, fetishes, and idols need not be works of art, or even visible images. [...] They are no longer necessarily visible or graven or sculpted images but words, ideas, opinions, concepts, and clichés” (*ivi*, pp. 188-9): le immagini non sono soltanto disegni dipinti, rappresentazioni e riproduzioni visive, ma possono essere anche tropi, metafore, figure del discorso, oggetti di qualsiasi genere e specie, elementi del paesaggio, piante, animali⁴⁶⁴, il nostro stesso volto.

Tutto può essere immagine, tutto, cioè, può essere abitato da anime, spiriti, fantasmi: per questo Warburg chiamava “*Gespenstergeschichte für ganz Erwachsene*” la storia delle immagini della memoria culturale dell'occidente ricapitolata sui pannelli del suo Bilderatlas –

⁴⁶⁴ Si pensi al fenomeno del mimetismo in natura, che rivela come l'immagine non stia solo nello sguardo dell'uomo, ma in quello di tutti gli animali, dagli insetti più microscopici ai mammiferi superiori. Anche il regno vegetale e quello animale sono un enorme sistema semiotico di rimandi, analogie, somiglianze, differenze e...depistaggi. Ne è una prova il mimetismo, strategia fenotipica pressoché ubiquitaria all'interno della catena trofica per regolare il rapporto tra prede e predatori, che se ne servono entrambi al fine di implementare le proprie chance di sopravvivenza. È questa un'astuzia della natura, una strategia così raffinata che i naturalisti non hanno ancora cessato di tassonomizzarla: dal mimetismo criptico, come quello dei bruchi-foglia (come la *Melitaea trivialis*) o dell'insetto-stecco (*Bacillus rossius Rossi*), con cui la livrea dell'animale imita un elemento del proprio habitat, fino a rendersi pressoché indistinguibile da esso, al mimetismo propriamente detto, il prodigioso gioco di imitazione tra prede e predatori, tra specie velenose e specie innoche, etc., che si divide in batesiano (la specie innocua si traveste da specie aggressiva, come la farfalla *Sesia bembeciformis* che sembra una vespa), mülleriano (due specie filologicamente lontane ma entrambe inappetibili si presentano con tratti fenotipici molto simili per dare un unico segnale ai predatori e limitare il numero di individui sacrificati per errore) ed emsleyano (quello “controtendenza” del letale serpente corallo – *Micrurus fulvius* –, che imitato batesonianamente da altri serpenti, è imitatore a sua volta del *Erythrolamprus*, specie moderatamente velenosa, che, se attaccata da predatori può lasciare loro uno spiacevole ricordo, ma non ucciderli come farebbe un corallo, dissuadendoli dall'attaccare tutti i serpenti con quella colorazione, compreso il corallo). Il mimetismo animale non fa che rendere letterale l'intuizione di Warburg che l'immagine è una “necessità biologica”.

perché la storia delle immagini è la storia degli spiriti, delle anime che sono transitate per media differenti in epoche, luoghi e culture differenti. Anime che, sia detto ancora una volta, non devono essere confuse con misteriose ombre ontologiche, come le idee platoniche⁴⁶⁵, ma che costituiscono delle funzioni simboliche, che attraversano la storia e la geografia inabissandosi e riemergendo, caricandosi di energie differenzialmente polarizzate, oscillando tra sopravvalutazioni idolatriche e sottovalutazioni iconoclastiche. E proprio come l'immagine non è una cosa, ma una forma di relazione con le cose, una certa modalità della mediazione col mondo per mezzo di segni concreti, allo stesso modo anche idoli, feticci e totem non debbono essere considerati come specifiche categorie di oggetti, che si possono fisicamente collezionare in contenitori differenti, ma "funzioni oggettuali", interpretazioni di oggetti, funzioni che determinati oggetti possono assumere all'interno di un certo contesto sociale e comunicativo. Per questo, osserva Mitchell in una precedente sezione del suo libro, "these three objects are also exactly the sort of things that tend to throw the distinction between objectivity and objectivism into crisis" (*ivi*, p. 159): perché definiscono categorie mobili, costantemente cangianti, mutevoli, tali per cui lo stesso oggetto, a seconda del suo contesto d'impiego o delle persone che ne fanno uso, può assumere il significato di idolo, di feticcio o di totem.

Come ricorderemo dal capitolo 5.4 ("Che cos'è un'immagine"), infatti, il nostro rapporto con le immagini è, già a partire dalla nostra stessa percezione fisiologica, di tipo animistico, come avviene nel fenomeno dell'*apofenia*: vediamo una pecora in una nuvola non perché ci sforziamo di vederla, ma perché non resistiamo ad attribuire un surplus di senso "iconico" alle cose, ai profili del paesaggio, ai volti delle persone (che non guardiamo come maschere inerti, senz'occhi, ma che leghiamo sempre al nostro vissuto personale, e "ci ricordano" sovente qualcuno). Vedere un'immagine significa leggere e/o attribuire (altri potrebbero non farlo) un surplus di valore a un determinato oggetto, il quale, contemporaneamente, ci viene incontro come se stesso e come altro da sé, proprio come la nuvola dell'*apofenia*, che non cessa di essere una nuvola ma presenta anche, *contemporaneamente*, i tratti di una pecora, o di un altro animale, o di un aeroplano, etc. A sua volta, la riserva di senso contenuta nelle immagini, il loro status sociale, il loro significato simbolico, può cambiare a seconda del contesto storico e culturale, ed è qui che entra in gioco la tripartizione antropologica di Mitchell, come nell'episodio biblico del "vitello d'oro", in cui la statua del vitello "shifra" continuamente dal senso di idolo a quello di feticcio a quello di totem:

The object relations into which this image enters, then, are like Wittgenstein's "seeing-as" or "aspect seeing"; the calf is a shape-shifting chimera that changes with the subject's perceptual schematism. Unlike Wittgenstein's multistable images, however, it is not the cognitive or perceptual features of the image that shift (no one claims to see the calf as a camel) but its value,

⁴⁶⁵ Le quali, è bene specificarlo, non debbono essere considerate un errore filosofico, ma piuttosto, essere interpretate a loro volta come funzioni, ricondotte a un paradigma "sem-i-o-logico". Per questa ragione nella seconda parte di questo lavoro ho avuto cura di inserire la triade dell'ontologia classica nella tabella delle tripartizioni di Mitchell, a prova di un'intenzione non avversativa, ma inclusiva, della "scienza dell'identità dell'essere" all'interno del più vasto orizzonte dell'oscillazione polare dei simboli della cultura. L'ontologia, è un caso limite dell'ultrainterpretazione, così come l'identità personale di ciascuno di noi è una piega transeunte dell'erranza del desiderio.

status, power, and vitality. The totem-fetish-idol distinction, then, is not necessarily a visible difference, but can only be apprehended through a sounding of the image, an inquiry into what it says and does, what rituals and myths circulate around it.⁴⁶⁶

A questo punto sembrano delinearci due piani di analisi: uno cognitivo, o meglio, “sensosemiotico”⁴⁶⁷, la nostra tendenza spontanea, come l’abbiamo a proposito del fenomeno dell’apofenia, a interpretare in senso “animistico” quel che ci circonda, di leggere le forme, di tracciare inferenze, rimandi, somiglianze, e l’altro simbolico-culturale. Come sempre accade, questi due piani sono inestricabilmente intrecciati nella nostra esperienza quotidiana del mondo, ma possono essere isolati in sede analitica. Se, infatti, è innegabile che l’interpretazione di qualcosa *come* immagine implica già un accesso al sistema della cultura, alla rete dei suoi rimandi, dei suoi significati, dei suoi valori, è altrettanto vero che la polarizzazione dei simboli, il fatto che abbiano un significato positivo o negativo, che domandino rispetto, timore, o sacrificio, o che fungano da mediatori della nostra identità individuale e collettiva, non è dovuto alla loro “multistabilità” iconica (come può essere quella delle famose immagini gestaltiche – l’ “anatra-coniglio”, la “giovane-vecchia”, etc. – o quella dell’apofenia, tale per cui due persone diverse possono vedere immagini diverse nella medesima nuvola, e la nuvola stessa può cambiare di forma in brevissimo tempo, plasmata dalle correnti) ma a quella che possiamo chiamare la loro variazione culturale, o mutazione simbolica, o per dirla con Warburg, la loro “polarizzazione”. In questo senso, la triade di Mitchell può essere letta come un approfondimento del concetto warburghiano di polarizzazione: come il serpente non cambia forma attraverso il tempo e lo spazio (non cessa di essere serpente per divenire un altro animale), ma significato simbolico, allo stesso modo, gli stessi oggetti, a seconda del contesto e del momento possono assumere funzione di immagine idolatrica, feticistica o totemica. E infatti “that is what totems, fetishes, and idols are: special things. They can range, therefore, from what we might call rather ordinary, secular, and modern “special things” like commodities, souvenirs, family photos, and collections, to sacred, magical, uncanny things, symbolic things, associated with ritual and narrative, prophecies and divinations. (*ivi*, p. 193).

9.3.3) Che cosa vogliono le immagini?

Le immagini, in quanto oggetti “animati”, sono cose che vogliono qualcosa da noi, che ci fanno fare cose, anche soltanto trascendere quello che vedono i nostri occhi (o, nel caso delle immagini verbali, sentono le nostre orecchie) per andare con la mente altrove, verso il referente della somiglianza da loro suggerita: “totems, fetishes, and idols are, finally, things that want things, that demand, desire, even require things—food, money, blood, respect. It goes without saying that they have “lives of their own” as animated, vital objects. (*ivi*, p. 194). La triade antropologica di Mitchell, dunque, indaga che cosa, esattamente, certe immagini vogliono da noi, cosa ci richiedono, quali comportamenti ci inducono a tenere. Naturalmente, non tutte le immagini hanno la stessa energia semantica, non tutte ci richiedono un impegno così significativo in prima persona, non tutte hanno la stessa carica seducente

⁴⁶⁶ *Ivi*, p. 189.

⁴⁶⁷ Cfr. *infra*, capitolo 5.1.

degli idoli, dei feticci e dei totem. Ma tutte, anche le parole e i concetti stessi del nostro linguaggio, possono sempre diventarlo: è questo un tema che percorre in filigrana l'intero libro di Mitchell, soprattutto a proposito del nesso marxiano tra feticizzazione di oggetti e concetti e mercificazione all'interno del sistema economico capitalistico⁴⁶⁸. Cosa voglio dunque le immagini una volta caricate di energia idolatrica, feticistica o totemica? Scrive Mitchell:

Idols make the greatest demands: they characteristically want human sacrifice (or at least, this is the Hollywood fantasy of what they require). Fetishes [...] characteristically want to be beheld—to “be held” close by, or even reattached to, the body of the fetishist. Totems want to be your friend and companion.⁴⁶⁹

Occorre ricordare, a questo punto che idolo/feticcio/totem sono i tre nomi che, tradizionalmente, nella nostra cultura, sono stati dati agli “oggetti sovrastimati” dell'*altro*, dei popoli cosiddetti, a seconda del periodo storico, “barbari”, “pagani”, “selvaggi”, “primitivi”. Essi definiscono le immagini *dell'altro* nel duplice senso, soggettivo e oggettivo, del genitivo: “oggettivo”, in quanto esprimono il valore supplementare che egli dà alle sue immagini, facendone oggetto di culto, venerazione, timore, riverenza, etc., e “soggettivo”, dal momento che, essenzialmente, non fanno che mostrare le rappresentazioni che noi ci facciamo delle culture altre, l'immagine che noi abbiamo dell'altro, come idolatra, feticista, totemista. Una breve analisi terminologica ci aiuterà a comprendere meglio questo punto e, al contempo, ci permetterà di articolare le tre differenti risposte alla domanda “che cosa vogliono le immagini?”.

1) L'*idolatra* è colui che venera “falsi” dei, e cioè degli oggetti inanimati e delle immagini simboliche create dall'uomo: in questo senso l'idolatria è un concetto esclusivamente occidentale, e, nella fattispecie, costituisce l'antispazio di validazione della religione monoteista, che definisce lo spazio dell'autentica sacralità respingendo ai margini ogni culto politeistico, costituendosi per negazione dell'idolatria. In altri termini, idolatria e monoteismo sono due facce della stessa medaglia: fuori dal sistema di pensiero del monoteismo l'idolatria non è nemmeno concepibile, non esistono “idolatri”, cioè, che per i “monoteisti”. Così sta scritto sulle Tavole della Legge: “*non ti farai idolo né immagine alcuna di ciò che è lassù nel cielo né di ciò che è quaggiù sulla terra, né di ciò che è nelle acque sotto la terra*”. Come dice Mitchell, il concetto di idolatria è “a creation of monotheism and iconoclasm, the ancient religions of the Book” (*ivi*, p. 193), e come tale non può essere riferita a nessun culto indigeno realmente esistente. In questo senso, tra i tre termini della triade “iconologico-animistica” è di gran lunga quello più antico, facendo parte del lessico

⁴⁶⁸ Un fenomeno tanto più evidente ai tempi della *text|ture* digitale, in cui le agenzie di servizi e le software house che producono applicazioni per smartphone riescono a creare nuovi spazi di mercato virtuali, rendendo merce, e quindi, al limite feticcio, non più soltanto oggetti, ma concetti, parole, immagini, relazioni impalpabili. Un meccanismo tanto più interessante quanto più le merci all'interno dello scambio economico cessano progressivamente di essere i prodotti offerti ai consumatori, per lo più gratuiti, come applicazioni e servizi, per diventare le informazioni fornite dai consumatori stessi, che le aziende di servizi vendono a peso d'oro alle aziende produttrici di merci di ogni genere per permettere loro di orientare chirurgicamente le loro campagne pubblicitarie, adattandole come un guanto alle inclinazioni dei consumatori.

⁴⁶⁹ *Ivi*, p. 194.

della nostra tradizione culturale da tempo immemorabile (si pensi, ad esempio, al mito platonico della caverna, in cui le ombre che scorrono sotto lo sguardo dei prigionieri vengono definite, appunto, *éidōla*. Platone, a sua volta, attinge a una tradizione molto più antica).

2) Diversamente dall'idolatria, il concetto di *feticcio* non è una definizione unilaterale dei “bad objects” (ivi, p. 108) venerati dall'*altro*, ma ha un'origine per così dire “ibrida”, e anzi, nasce esattamente al punto d'incontro tra una popolazione indigena e una compagine di colonizzatori occidentali, nei loro traffici mercantili. Come ha mostrato l'antropologo William Pietz⁴⁷⁰, la parola “*feitiço*”, che significa letteralmente “cosa creata”, fu utilizzato per la prima volta nel XVI secolo dai navigatori portoghesi per designare monili e gli amuleti che comparivano nelle pratiche culturali di popoli indigeni africani, di cui fecero un fiorente commercio, scambiandoli per pochi soldi: “fetishism, Pietz argues, refers originally to the sacred objects and rituals of West Africa encountered by Portuguese sailors, and fetish objects were used by Africans in a variety of ways: as power objects, talismans, medicinal charms, and commemoration devices to record important events such as marriages, deaths, and contractual agreements. Fetishism rapidly became a term of art in the African trade, and the trinkets and gadgets that the Europeans brought to Africa also took on the name of fetishes (ivi, p. 160). Successivamente il termine feticcio si diffuse “as a buzzword among the mercantilist, seafaring empires of Holland, Portugal, Genoa, and the seventeenth-century phase of the British Empire” (ivi, p. 161), estendendo il proprio significato alle reliquie sacre della devozione popolare e, più in generale, a qualsiasi oggetto ritenuto immagine, ricettacolo di una forza invisibile sovrumana. Infine, il concetto di feticismo è stato reimpiegato “riflessivamente” anche all'interno della nostra cultura, diventando uno dei concetti-chiave della critica marxiana alla “fantasmagoria” del capitalismo (“feticismo della merce”)⁴⁷¹ e della teoria psicanalitica di Freud, in cui designa l'attitudine nevrotica a caricare certi oggetti particolari di un significato simbolico smodato, fino a sviluppare un vero e proprio culto di essi, e/o il disturbo della sessualità che porta a focalizzare “metonimicamente” il desiderio su alcuni “pezzi” del corpo dell'altro e non sulla sua persona nella sua interezza fisica, psichica e affettiva⁴⁷².

3) Nel primo capitolo di questa sezione abbiamo già menzionato la storia del termine *totem* – l'unico, tra i tre, di provenienza indigena – che significa “lui è un mio parente”. Se “idolatria” è una definizione unilaterale delle pratiche religiose alloctone e “feticcio” un termine mercantile utilizzato per designare oggetti di vario genere a cui venivano attribuite occasionalmente caratteristiche sovranaturali, il concetto di “totem” si pone fin dal principio su un piano completamente diverso, designando, nella lingua Ojibwa, il vincolo sacro che tiene unita una comunità umana (il clan o la tribù) e la lega al proprio territorio. Mentre l'idolatria designa la falsa religione dell'*altro*, e il feticismo la sua ingenua tendenza ad attribuire poteri sovranaturali a oggetti particolari, il totem è un termine che un determinato gruppo umano usa per definire la *propria* identità: “totem” è tutto ciò che è della sua parentela, che fa parte della sua identità e di cui la sua identità partecipa. Come abbiamo visto

⁴⁷⁰ William Pietz, “The Problem of the Fetish,” pts. 1–3: Res 9 (Spring 1985): 5–17; 13 (Spring 1987): 23–45; and 16 (Autumn 1988): 105–23, citato in Mitchell 2005, p. 98

⁴⁷¹ Cfr. K. Marx, *Il Capitale*, (Libro primo, “Analisi della merce”), UTET, Torino 2009

⁴⁷² Cfr. S. Freud, *Il feticismo*, in *Opere*, vol. X, Torino, Bollati e Boringhieri, 1978. In questa accezione psicanalitica, si sarà notato, ritorna ancora una volta il leitmotiv dell'ultrainterpretazione nevrotica.

nel capitolo precedente, *totem* è il “palo”, “l’animale”, sono “io”, sei “tu”, siamo “noi”; ma – ed è questo un punto cruciale – non “siete voi” e non “sono loro”. In questo senso credo che non sia improprio suggerirne un’interpretazione schmittiana, in termini di amico|nemico. Tanto più che, nel totemismo come nel “nomos della terra” schmittiano, l’identità della comunità umana – lo spazio dell’ *amico* – si determina invariabilmente su base tellurica, come appartenenza a un suolo, o meglio come coappartenenza di comunità e suolo, di uomo e paesaggio, di cultura e natura: “as Lévi-Strauss puts it: ‘the term totemism covers relations, posed ideologically, between two series, one *natural*, the other *cultural*’. The totem, then, is the ideological image par excellence, because it is the instrument by which cultures and societies naturalize themselves. The nation becomes ‘natal’, genetic, genealogical, and (of course) racial. It is rooted in a soil, a land, like a vegetative entity or a territorial animal” (*ivi*, p. 101).

Le connotazioni che i concetti di idolo/feticcio/totem hanno assunto nello scambio simbolico tra le popolazioni occidentali e gli altri popoli (o meglio, i popoli ritenuti *altri*), sono infinitamente ramificate, specialmente all’epoca del colonialismo. Lo stesso termine “*totemismo*”, ad esempio, si può considerare già come un abuso concettuale rispetto all’originale *ototem* utilizzato nell’autorappresentazione di un’identità autoctona: facendo di esso un -ismo gli antropologi lo hanno trasformato in un concetto scientifico che, per quanto estremamente funzionale nella comparazione morfologica di diverse forme di religiosità diffuse per il globo, di per sé non ha niente a che vedere col suo significato indigeno, che è, a tutti gli effetti, quello di un “nome proprio collettivo”. In questo senso, quello di “*totemismo*” è sempre, per definizione, un concetto *metaforico*. Lo stesso vale, a maggior ragione, per gli altri due termini della triade, e in particolare per il feticismo, che si è rivelato una metafora particolarmente potente nelle elaborazioni critiche con cui filosofi, psicologi e scienziati sociali hanno indagato le ombre della presunta “modernità”. Nel corso delle oltre quattrocento pagine del suo saggio Mitchell ricostruisce nel dettaglio la complessa semantica di questi termini e i loro continui intrecci, e, per una trattazione completa dell’argomento, non possiamo che rimandarvi. In questa sede, invece, si tratta di valutare il contributo che il lavoro di Mitchell sull’animismo delle immagini può dare alla nostra indagine sull’indistruttibilità dell’uomo primitivo, che abbiamo definito fin dalle prime battute come “originarietà dell’*homo signator*”. A questo scopo, occorre approfondire lo studio della sua triade.

9.3.4) Iconologia e totemismo

Stando a quanto visto fin qui, idolo e feticcio potrebbero essere facilmente confusi. E di fatto, osserva Mitchell, una volta messo in circolazione il termine *feticcio* “supplants idolatry as a name for the despised object of Other” (*ivi*, p. 99). Del resto, non definendo “oggetti sostanziali” ma “funzioni oggettuali”, forme della relazione che gli uomini intrattengono con certi oggetti che riconoscono come immagini, non stupisce che il loro significato tenda a oscillare costantemente, fino a confondersi. D’altra parte, se vogliamo farne degli strumenti di analisi critica, è necessario caratterizzarli in maniera il più possibile univoca. È qui che torna in aiuto l’interpretazione “sociologica” di Durkheim del totemismo, il quale vide in esso la forma più elementare della vita religiosa. Sebbene, infatti, questo concetto sia comparso per ultimo sulla superficie della nostra cultura, da un punto di vista antropologico, stando almeno

alla interpretazione di Durkheim, esso viene invece per primo e a partire da un'analisi delle sue caratteristiche che si può comprendere anche la differenza tra idolo e feticcio, i quali, come vedremo, possono essere interpretati come forme degenerate di totemismo.

Come tutte le opere divenute "classiche", l'interpretazione di Durkheim, per quanto contestata, rivista e superata dai suoi successori, conserva tuttavia un nucleo adamantino di verità, qualcosa che costituisce un'acquisizione profonda, da cui non si può tornare indietro. È questo il caso, ad esempio, del *trascendentale* kantiano, più volte richiamato nel corso di questo lavoro, che per quanto "superato" ha definito la forma stessa di ogni possibile "turn" critico, come "riorientamento gestaltico" dal fenomeno alle sue condizioni di possibilità, dalla figura allo sfondo. Lo stesso si può dire per la scoperta freudiana dell'inconscio, senza la quale non saremmo qui a parlare di animismo delle immagini, e anche per il "pensiero selvaggio" di Lévi-Strauss, che, pur con tutti i suoi limiti⁴⁷³, ha segnato una vera e propria "rivoluzione copernicana" interpretando ogni forma di pensiero simbolico (tra cui il totemismo) come un *sistema di pensiero*, in tutto e per tutto assimilabile alla nostra scienza, e non come un *sistema di credenze* riconducibile a un endemismo cultu(r)ale: un gesto critico di cruciale importanza, che ha cancellato la frontiera ideologica tra "noi" e "loro", sfatando quel mito culturale del "primitivo" che, come abbiamo visto, ancora oggi è duro a morire⁴⁷⁴.

Analogamente, ciò che fa del lavoro di Durkheim un "classico", resistente all'usura del tempo, è la sua interpretazione "sociologica" del fenomeno religioso, l'accento da lui posto sull'elemento intrinsecamente collettivo, comunitario, *ecclesiastico* del fatto religioso. Che poi tale fenomeno originario si debba definire in termini di totemismo, di animismo, di naturalismo, o di analogismo, e quale che sia la corretta classificazione delle pratiche rituali e delle credenze cosmologiche del tale o del talaltro popolo, è una questione che trascende i limiti del nostro lavoro. Quello che conta, in questa sede, è ciò che resta indelebile del contributo di Durkheim, è l'aver isolato alla base del fatto religioso la dimensione identitaria collettiva in rapporto con l'ambiente circostante. Da questo punto di vista, si può accostare la definizione che egli dà di religione a quella che De Martino dà di *mundus* e Wittgenstein di *forma di vita*: in tutti e tre i casi, infatti, a essere in gioco sono i processi di mediazione simbolica (linguistica, oggettuale, iconica, rituale, etc.) con cui gli individui di un determinato gruppo umano si relazionano tra di sé e con l'ambiente in cui vivono, orientandosi nel loro "mondo". In questo senso, allora, la concezione durkheimiana del totem può essere considerata come la *metapicture* della costituzione del *mundus*, designando un insieme di pratiche concrete in cui si stabiliscono performativamente le regole dello scambio sociale e si assegnano i ruoli all'interno di esso, il centro simbolico, l'orizzonte generale di senso in cui parole, gesti, immagini, oggetti, azioni, etc. assumono significato.

Affinché possa formarsi un *mundus* condiviso è essenziale che vi sia una *collettività*. Per questo, credo, è nella seconda parte della definizione di Durkheim che si può rintracciare il nucleo "indistruttibile" della sua teoria, come lui stesso ci tiene a sottolineare: "il secondo elemento che entra così nella nostra definizione non è meno importante del primo: mostrando

⁴⁷³ Tra le critiche che sono state mosse all'impostazione critica di Levi Strauss possiamo segnalare, ad esempio, lo sbilanciamento umanistico, tipico dei filosofi "latini", scarsamente sensibili ai contributi delle scienze naturali, il "cartesianesimo" con cui vuol far tornare tutto in un sistema ordinato e, conseguentemente, il "dualismo strutturalista" che gli fa perdere per strada parte della complessità dei fenomeni osservati.

⁴⁷⁴ Cfr. infra, *Antispazio # 6: Il primitivo*.

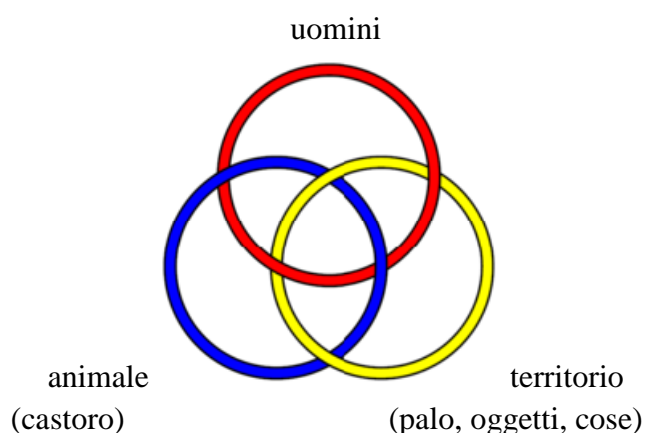
che l'idea di religione è inseparabile dall'idea di chiesa esso fa intravedere che la religione deve essere una cosa eminentemente collettiva" [Durkheim 1963 (1912), p. 50]. Che essa sia o meno, invece, "un sistema solidale di credenze e di pratiche relative a cose sacre, cioè separate e interdette" (*ibidem*) è forse più opinabile e senz'altro meno rilevante anche all'interno della sua stessa teoria: come ricorderemo dal capitolo 10.1, infatti, il motivo per cui Durkheim accorda al totemismo una priorità antropologica rispetto ai culti "animistici" e "naturalistici" sta nel fatto che, diversamente da essi, il totemismo si riferisce strutturalmente, a partire dal significato stesso della parola, a un vincolo *sociale* ("lui è un mio parente"). Che poi la sua interpretazione dei concetti di "animismo" e "naturalismo", alla luce delle acquisizioni odierne, non sia corretta, o che abbia sovrastimato il fenomeno del totemismo, da questo punto di vista è irrilevante: quello che conta, qui, è l'accento da lui posto sulla dimensione *collettiva* come elemento costitutivo del Denkraum religioso. È la collettività, infatti, e la collettività soltanto, nell'esercizio concreto della comunicazione linguistica, nello scambio simbolico, nelle sue cerimonie a determinare i criteri che, nella pratica, "regola" l'attribuzione simbolica di valore, l'orizzonte di senso in cui si costituisce il significato di parole, oggetti, immagini, gesti, azioni, comportamenti, etc. Detto altrimenti, è la collettività che regola le oscillazioni bipolari tra "sovravalutazione" e "sottovalutazione", tra eccesso e difetto di significato, stabilendo, appunto l'orizzonte condiviso di senso (Wittgenstein) la "valorizzazione intersoggettiva della vita" (De Martino).

Allo stesso modo, osserva Mitchell, trapiantando la riflessione sul totemismo dalle forme elementari della vita religiosa alla vita delle immagini, "the life of images is not a private or individual matter. It is a social life. (Mitchell 2005, p. 93). Dal punto di vista iconologico, infatti, le caratteristiche del totemismo – "its relation to ancestor worship, to the regulation of sexuality and reproduction (exogamy and matrilineal descent), its emphasis on sacrificial rituals centered on the communal meal or festival" – "are all ways of elaborating and ramifying the role of the over/ underestimated image" (*ivi*, p. 101). Perché il *totem* è, anzitutto ed essenzialmente, un'immagine, ed è come tale, non a caso, che è entrata nella cultura europea: sotto forma di tatuaggio raffigurante un castoro sul petto di John Long. Non solo. Il totem non è un'immagine come un'altra, ma è l'immagine che rappresenta un'identità collettiva, di una comunità: "the totem is, above all, an image, a collective representation in graphic or sculptural form" (*ibidem*). In termini semiotici, il totem è l'unico stesso *significato*, di cui siamo tutti (io, te, il palo, il tatuaggio, il castoro) i *significanti*. Il nostro *nome proprio collettivo*. In questo senso è un regolatore del rapporto con le immagini (e di conseguenza, con le cose con gli animali e con gli altri esseri umani), grazie a cui, essendo tutti *immagini del totem*, nessuna immagine particolare può rivendicare il diritto esclusivo a *essere* il totem. Anche nel concetto di totem, insomma, l'immagine è definita come funzione e non come sostanza: ogni ente a cui si può attribuire questo nome – il castoro, il tatuaggio, il palo, io, te, etc. – svolge la funzione di totem, è un *medium* in cui esso si incarna, una sua *picture*, ma nessuno di essi è, di per sé, il totem. Per questa ragione Mitchell accorda un valore privilegiato alla figura del totem all'interno della sua triade: perché esso è già, di per sé, una *theoria* iconologica, una *metapicture*, un'immagine che parla di altre immagini, che ci dice che "cos'è un'immagine" – e cioè, che è una funzione, e non una sostanza – e come tale ci permette di elaborare "the role of the over/ underestimated image", interpretando in termini di

funzione anche gli altri due termini della triade (che invece tendono, come vedremo tra breve, a “spacciarsi” per sostanze, per presenze ontologiche in senso forte).

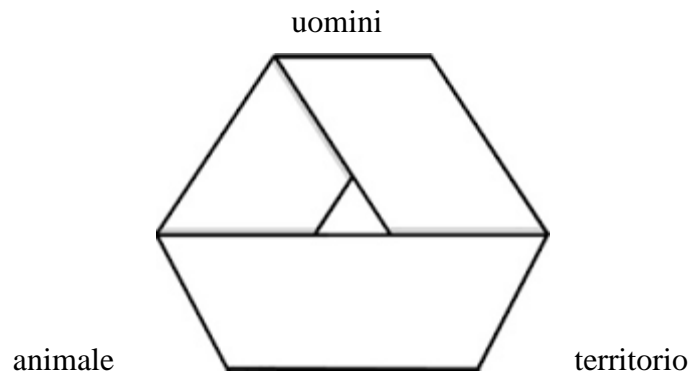
Il totem non definisce solo una *theoria* dell’immagine (e cioè della cosa-animata), ma per suo tramite, agisce come regolatore sociale ed ecologico del rapporto tra uomini, cose e animali, stabilendo simmetricamente ciò che è tabù: l’omicidio, l’incesto, il maltrattamento degli animali, lo scempio del paesaggio etc. Il concetto di totem, infatti, non può essere separato in linea di principio dal suo antispazio, il concetto di tabù: se, come dice Spinoza, *omnis determinatio est negatio*, definendo lo spazio del sacro, il totem definisce anche, simultaneamente, di tutto ciò che è tabù, ossia l’antispazio della profanazione. In questo senso, il totem stabilisce i limiti di ciò che Lacan chiama “il simbolico”, lo spazio della legge e del divieto. Prima di vedere in che modo il totem ci fornisce la chiave iconologica per interpretare anche idoli e feticci, possiamo restituire graficamente le sue caratteristiche essenziali, in modo da visualizzarle a colpo d’occhio. A questo scopo non possiamo che servirci delle due immagini che ci hanno accompagnato per tutto questo lavoro e che, nel corso della riflessione, si sono rivelate due figure dello stesso: il nodo borromeo e il nastro di Möbius, entrambe rappresentazioni di un vincolo di immanenza. Anche il totemismo, infatti, è una forma di religiosità puramente immanente, che spiritualizza la comunità tra uomini, animali e paesaggio, sacralizzando il loro legame di appartenenza reciproca e proibendo come tabù ogni cesura di esso:

TOTEM:



Come sappiamo, la peculiarità del nodo borromeo consiste nel fatto che non si può togliere un anello senza comprometterne l’intera struttura; in questo caso ci permette di visualizzare la consustanzialità dei tre anelli, ognuno dei quali è “totem” non meno degli altri. Questa struttura tipicamente “monodimensionale”, in cui nomi diversi non definiscono sostanze diverse, ma manifestazioni differenti dello stesso, significanti diversi dello stesso significato, *pictures* diverse della stessa *image*, espressioni differenti della stessa funzione semiotica, si può raffigurare con il nastro di Möbius il quale, come ricorderemo dal capitolo 7.1, può essere interpretato come una rappresentazione “spiraliforme” del nodo borromeo:

TOTEM:



Il nastro di Möbius non indica soltanto la coappartenenza di questi elementi, ma il loro essere, di fatto *la stessa cosa*, manifestazioni inseparabili dello stesso. Per questo la relazione totemica non regola soltanto il rapporto tra natura e cultura, tra comunità umana, regno animale/vegetale (le altre creature) e universo delle cose (il territorio), ma anche il rapporto tra individuo e collettività, permettendo di definire sul modello delle serie naturali l'identità e il ruolo che ciascun individuo svolge all'interno della comunità, il suo posto nel "mundus". Anche in questo caso, come nel *Poema* di Parmenide, il concetto di identità ontologica può essere interpretato in termini non metafisici e trascendenti, ma, per così dire, biografico-esistenziali, come l'identità concreta che ciascun individuo assume all'interno del proprio contesto sociale.

È a partire da questo punto – dalla funzione sociologica del totem sottolineata da Durkheim e fondata, come nota Mitchell, sul suo significato iconologico (= l'immagine come funzione e non come sostanza) – che possiamo valutare il significato dell'idolatria e del feticismo come "forme degenerate" di totemismo. Dal punto di vista iconologico, infatti, l'idolatria e il feticismo possono essere interpretati come alterazioni del "surplus value" dell'immagine regolato dal totemismo, facendo di essa una "sostanza" autonoma e non più una "funzione" sociale. Scrive Mitchell a questo proposito:

Totemism was supposed to be the most elementary form of religious life, as Durkheim put it, deeper and more archaic than idolatry and fetishism. [...] Idolatry turns the sacred totem, a symbol of the clan or tribe, into a god. Idols are just inflated totems, more powerful, valuable, and therefore more dangerous. Fetishism comes second in the historical sequence of image perversions. [...] The fetish might be thought of as a false, deflated little totem. To paraphrase anthropologist Andrew McLennan's famous formula, quoted by Claude Lévi-Strauss, "fetishism is totemism minus exogamy and matrilineal descent." In short, the fetish is the totem without the communal investment. It is a fragment of the totem, a part object, often a body part, an isolated individual severed from the collective.⁴⁷⁵

[IDOLO] L'idolo è una rappresentazione simbolica del totem divenuta autonoma, ha avocato a sé tutto il potere mistico del vincolo totemico, diventando una divinità da venerare. La relazione che ciascun individuo intrattiene con l'idolo non è più di parentela, di consustanzialità, ma di alterità radicale e di subordinazione: ad essere sacro non è più il

⁴⁷⁵ Mitchell, *What Do Pictures Want?*, op. cit., pp. 98-9.

legame sociale simboleggiato dall'immagine totemica, ma l'immagine stessa, che diventa un dio. A questo proposito, però, non bisogna perdere di vista il fatto che, anche l'idolatria, per quanto pretenda di non esserlo, non è altro che una funzione simbolica. Tenendo fermo l'insegnamento di Durkheim, infatti, quello che conta, non è tanto l'oggetto in sé, quanto la relazione sociale che si intrattiene con esso: che esso sia identificato *tout court* con la divinità (il vitello d'oro è dio) o che sia soltanto un simbolo di essa, ciò che definisce l'idolatria è la struttura sociale da essa implicata, in cui il dio è totalmente separato e trascendente rispetto alla comunità, che si trova a essere assoggettata al suo potere assoluto. Per questo, come nota Mitchell, l'idolatria è stata sempre impiegata a fini imperialistici, fin dai tempi della divinizzazione degli imperatori romani, passando per il colonialismo (celeberrimi gli episodi dei *conquistadores* spagnoli che si spacciano per dei per avere ragione dei popoli indigeni) e, possiamo aggiungere, fino ai totalitarismi del XX secolo, in cui il culto divino del capo ha raggiunto il parossismo. Nella relazione tra idolo e collettività, dunque, avviene quella che possiamo chiamare un'*ipersocializzazione* del totem, e l'individuo cessa di essere un membro organico di una comunità per diventare suddito, atomo di una massa assoggettata a un potere assoluto, che vi esercita un potere di vita o di morte.

[FETICCIO] In questo processo di sostanzializzazione della funzione iconica e, conseguentemente, di alterazione della relazione simbolica tra individuo e collettività, il feticcio si situa sul versante opposto rispetto all'idolo, segnando un'*iposocializzazione* del totem, riducendolo a oggetto d'uso privato. Come scrive Mitchell nel brano citato, infatti, nel feticismo il totem cessa di essere un simbolo collettivo, per divenire un oggetto separato da tutto e da tutti, perfino un dettaglio ritagliato da un tutto organico, come una parte del corpo, per divenire il ricettacolo di un'ipervalutazione simbolica, caricandosi di poteri magici. Il feticismo, in questo senso, all'opposto dell'idolatria, non ha niente di politico, o meglio, è l'espressione stessa dell'eclissi del politico, della chiusura in un individualismo autistico. È per questa ragione che Marx, con grande finezza analitica, ha potuto fare del "feticismo della merce" il simbolo stesso dell'alienazione, e cioè dell'oblio, della dimenticanza del vincolo sacro della comunità politica: perché il "feticismo" è, già da sempre, "feticismo della merce", culto delle cose, attribuzione superstiziosa di poteri magici a oggetti, frammenti, dettagli, intesi non come manifestazioni monadologiche dell'unico totem collettivo, ma come dotati di un valore autonomo. Non stupisce, dunque, che a essere chiamati "*feitiços*", fin dal principio, fossero oggetti e carabattole di ogni genere che venivano scambiati nei torbidi traffici tra colonizzatori portoghesi e indigeni africani.

Ricapitolando, dunque, sia nell'idolatria che nel feticismo il totem viene misinterpretato nel suo essere una funzione sociale e trasformato in un oggetto sostanziale, dotato di poteri sovranaturali: come osserva Mitchell, infatti, gli oggetti che raffigurano il totem "are important things, but not quite so self-important as idols and fetishes. Émile Durkheim insists that while they are sacred objects, they are not gods, and they generally are not endowed with special powers of healing or magic the way fetishes are" (ivi, p. 121). Per questa ragione è impossibile, se non del tutto contraddittoria, un'iconoclastia del totem, dal momento che se si uccide un membro della comunità o si distrugge un palo totemico, si compie un atto sacrilego e censurabile, ma non si danneggia in alcun modo il totem, che, come tale, non è né l'individuo né il palo, ma il nome che accomuna individuo, animale, palo e comunità.

L'antispazio del totem, infatti, non è l'iconoclastia, ma il tabù, e cioè la contravvenzione della legge che regola i rapporti della comunità (culturale-naturale, fatta di uomini, animali e territorio). L'iconoclastia, invece, ha senso soltanto nell'orizzonte concettuale dell'idolatria, di cui costituisce l'antispazio di validazione. Distruggere un feticcio, invece, non è né un atto iconoclasta né l'infrazione di un tabù, dal momento che esso non è inserito in nessun quadro sociale, ma ha significato solo in un quadro di alienazione, di attribuzione idiosincratica di valore. Gli oggetti-feticcio, infatti, hanno un valore puramente strumentale e una funzione generalmente molto specifica: non sono raffigurazioni di dei, ma talismani, portafortuna, abitati da geni minori, che conferiscono ad essi particolari poteri, facendo di essi dei rimedi curativi o degli strumenti nocivi. Il che non significa, però, che tali poteri siano trascurabili rispetto a quelli solitamente attribuiti all'idolo: una bambola vudù, ad esempio, si ritiene che possa perfino uccidere la vittima che raffigura. La differenza con l'idolo però, è che essa ha un'efficacia locale, come mezzo per produrre un effetto specifico, in un rapporto uno-a-uno con la propria vittima, mentre l'idolo è una divinità sovrana, che generalmente non si cura degli individui ma si staglia sopra la massa. Se l'idolo uccide, dunque, non è con una "macumba", come il feticcio, ma perché ad esso vengono tributati sacrifici umani.

Cosa vogliono, dunque, le immagini? Quando un'immagine diventa un idolo, "discloses the greatest surplus of overestimation (as an image of God, the ultimate value)" (ivi, p. 97), per questo ci richiede la dedizione più completa, l'abbandono della nostra volontà per metterci al servizio della sua causa: l'idolo vuole il sacrificio e, in ultima istanza, il sacrificio umano. In questo senso, rappresenta il massimo grado di trascendenza che un oggetto può assumere, perdendo il proprio carattere semiotico e assumendo un potere ontologico in senso duro: non più segno del divino, diventa esso stesso *il* divino, senza scarto. Il feticismo, a sua volta, "comes in a close second to idolatry as an image of surplus, associated with greed, acquisitiveness, perverse desire, materialism, and a magical attitude toward objects (*ibidem*). Il totemismo, da parte sua, agisce invece proprio come una sorta di "operatore iconologico", regolando l' "irresistibile tenenza" ad attribuire un *surplus* di valore alle immagini, mostrando come ogni immagine sia la manifestazione di un vincolo comunitario sacro e indissolubile, il quale, pur *insistendo* nelle cose, negli animali e negli umani, va oltre ogni sua manifestazione materiale, non *ek-sistendo*, di fatto, in nessuna di queste forme particolari. In altri termini, il totemismo si fonda sull'assunzione della natura semiotica dell'immagine, del fatto che ogni immagine è una funzione che le permette di coniugare lo stesso e l'altro, il particolare e l'universale, il singolare e il collettivo, la cultura e la natura.

È su questa via che possiamo esplorare anche le altre caratteristiche delle tre articolazioni dell'immagine animistica, evocate dal sottotitolo del saggio di Mitchell "the lives and loves of images": non solo le immagini sono vive, senzienti, desideranti, ma come ogni essere senziente, hanno un'affettività loro propria, e perfino una sessualità. E allora, se le immagini idolatriche vogliono essere "idoltrate" e quindi ci richiedono la devozione dell'innamorato, i feticci vogliono essere posseduti, accendendo il nostro desiderio, come il piede della Gradiva nel saggio di Freud; i totem, invece, sono le immagini che ci fanno le domande meno impegnative, limitandosi a domandarci amicizia, solidarietà e comprensione, senza fare leva né sulle nostre paure né i nostri appetiti. Ricapitolando l' "affettività" delle

immagini animistiche: “love belongs to the idol, desire to the fetish, friendship to the totem, and jouissance to iconoclasm, the shattering or melting of the image” (ivi, P. 74).

Se invece interpretiamo queste tre figure come immagini della sessualità, “idolatry is traditionally linked with adultery and promiscuity (whoring after strange gods), fetishism with perversity and obscene phallic worship. Totemism, by contrast, is concerned with the regulation of legitimate sexual practices, prohibitions on incest, and the encouragement of proper intertribal marriages” (ivi, p. 99). Anche in questo caso, rispetto alle altre due, il totem svolge una sorta di meta-funzione regolativa, sia dei rapporti sociali, che stringe in un vincolo di *amicizia* (termine che, come abbiamo visto, si può interpretare anche in senso forte, “politico”, secondo la definizione schmittiana), che di quelli sessuali, stabilendo il tabù dell’incesto e promuovendo l’esogamia, fondata sul modello naturale offerto dell’osservazione delle altre creature (che sono, come ci ricorda Lévi-Strauss “buone da pensare” almeno quanto “buone da mangiare”).

In virtù di questa sua natura regolativa e simbolica, Mitchell associa il totem sia al “simbolico lacaniano” che alla “funzione simbolica” della triade semiotica peirciana: “totemism, as the use of an object to prohibit incest and to regulate marriage, social identities, and proper names, seems closely tied to the Symbolic, in both Lacan’s and Peirce’s sense, as a figure of the Law (Peirce called the symbol the “legisign,” a sign constituted by rule, and Lacan associates it with prohibitions and the law)” (ivi, p. 192). Ancora una volta, è opportuno ricordare che anche il termine “simbolico”, in questo contesto, deve essere inteso in senso iconologico: riconoscere l’immagine come *syn-bolon*, come “qualcosa che sta per qualcos’altro”, significa riconoscere la sua natura essenzialmente semiotica (o meglio, come abbiamo detto, *sem-i-o-logica*), e non ontologica; come una *funzione* e non come una *sostanza*. A questo si aggiunga che la semiosi del simbolo non è un semplice “stare per”, frutto del capriccio di un singolo, ma, come abbiamo visto in Peirce, un “fare segno per convenzione”, universalmente riconoscibile da tutti i membri di una comunità, come il significato di un vocabolo è comprensibile da parte di tutta la comunità dei parlanti della lingua in cui è espresso. Non a caso Eraclito (e successivamente Aristotele⁴⁷⁶) identificava nel *logos* – e cioè nel dominio del simbolico – ciò che è comune a tutti, e dunque il fulcro della comunità politica.

È in questo senso che il simbolo totemico ha funzione regolativa, nella misura in cui ci permette di interpretare anche le altre immagini in termini simbolici, anche ciò che, a tutta prima, prova a presentarsi come sostanza – l’idolo e il feticcio – cercando di convincerci di essere veramente il ricettacolo di poteri soprannaturali. Il potere dell’idolo, sia esso un dio incarnato in una statua o un’ideologia, è quello di imporre il proprio volere sulla nostra vita e sulla nostra capacità autonoma di giudizio: si pensi ai totalitarismi del ‘900, che hanno richiesto i più ingenti sacrifici umani di tutti i tempi, rispetto ai quali i sacrifici rituali degli Aztechi sembrano poca cosa. Il potere del feticcio, invece, è quello di accendere il nostro desiderio, sia sessuale che, correlativamente, la nostra sete di potere personale: esso si presenta infatti come un mezzo, uno strumento magico capace di accrescere al nostra capacità di intervento nel mondo, o come rimedio miracoloso in grado di rafforzare la nostra salute, o come incantesimo da utilizzare per affermarci sui nostri concorrenti o i nostri nemici. Per

⁴⁷⁶ Cfr. Eraclito, frammenti 2, 80, 89, 103, 113 (in *I Presocratici*, op. cit.) e Aristotele, *Politica*, op. cit., (II, 1).

questo la pubblicità si serve di un linguaggio tipicamente feticistico, stimolandoci a credere che grazie al possesso di *quell'*auto possederemo anche *quella* donna, che *quel* profumo ci renderà irresistibili all'altro sesso, che bere *quel* liquore farà di noi degli uomini veri, etc.

Sulla scorta di queste considerazioni, dunque, possiamo estendere con Mitchell il parallelo tra totem e “simbolico”, lacaniano e peirciano, agli altri due elementi delle rispettive triadi: “fetishism seems deeply linked with trauma, and therefore with the Real, and with what Peirce called the “index,” the sign by cause and effect, the trace or mark. The very name of idolatry (from the Greek eidolon, an “image in water or a mirror, mental image, fancy, material image or statue” [OED]), finally, suggests a primary identification with what Peirce called the “icon,” that is, with imagery and the Imaginary, the graven image or likeness that takes on supreme importance as a representation of a god or a god in itself. (*ivi*, pp. 192-3).


Naturalmente, come nota Mitchell, nessuna di queste associazioni deve essere assunta in maniera rigida. D'altra parte, stando a quanto abbiamo appreso fin qui, la sua prudenza di fronte alle perplessità che i suoi parallelismi potrebbero suscitare nel lettore, per quanto sia un atto doveroso di onestà intellettuale, non ha delle autentiche ragioni teoriche: trattandosi di funzioni, di forme della relazione e non di entità ontologicamente fissate, è ovvio che esse possono continuamente scambiarsi di posto, interpolarsi, incrociarsi, annidarsi l'una nell'altra. E infatti, nota Mitchell, “fetishes can have iconic features, and insofar as there are prohibitions, conventions, and rules surrounding all these objects, all of them play the totemic, symbolic role of social bonding. All these disclaimers will, I hope, prevent anyone from making a fetish object out of my table of distinctions among them”. (*ibidem*). La tabella a cui Mitchell si riferisce in questo passo – e che riporto in coda per comodità del lettore – è un quadro sinottico che ricapitola tutte relazioni tra i tre operatori iconologici icona/feticcio/totem. Ancora una volta ritroviamo qui l'atteggiamento (auto)ironico caratteristico dell'iconologia critica di Mitchell, il quale, fedele al proprio intento decostruttivo, cerca di non cadere nella tentazione di ipostatizzare il proprio discorso come verità ultima, trasformando le proprie acquisizioni teoriche, a loro volta, in “feticci”, o peggio ancora, in “idoli” da adorare acriticamente. E come sappiamo non c'è idolo più sanguinario che l'ideologia.

Nello stesso spirito di Mitchell, in conclusione, possiamo la triade animistica icona/feticcio/totem in quella “tabella delle tripartizioni” che ha fatto la sua comparsa nel suo articolo del 2012, e sulla quale abbiamo sostato a lungo nel corso della sezione V. Al di là delle infinite diramazioni di questi concetti, delle sottigliezze interpretative, delle distinzioni antropologiche, essi rappresentano le tre principali forme di relazione che intratteniamo con l'immagine intesa come “cosa animata” (*picture = object + image*), definendo la struttura fondamentale di quella “teoria animistica delle immagini” che Mitchell fa coincidere con la sua “iconologia critica”. Il senso che l'iconologia attribuisce al concetto di “animismo” si discosta sensibilmente dal suo significato strettamente antropologico, inteso come sistema specifico di credenze religiose e cosmologiche, analogo e contrapposto ad analogismo, totemismo, naturalismo: per l'iconologo, infatti, siamo tutti “animisti”, nella misura in cui tutti abbiamo una “tendenza irresistibile” ad attribuire un'anima alle cose, “leggendo” in esse delle immagini, o “inscrivendocene” noi stesse, secondo il duplice senso della “segnatura”, che significa tanto lettura quanto scrittura. Così definito, allora, l'animismo viene a coincidere

con l'iconologia stessa, e la triade idolo/feticcio/totem rappresenta le tre modalità della nostra relazione animistica con le immagini.

Inutile dire che, inserendola nella tabella delle tripartizioni, la relazione tra questi termini e le altre triadi va presa nel modo più "ironico" e meno "feticistico" possibile, assumendola non come una *sistematizzazione del pensiero*, ma, al pari di ogni teoria che si proponga un intento autenticamente (auto)critico, come un'*istigazione a pensare*; e naturalmente, anche a pensarla diversamente.

Tavola delle tripartizioni

Aristotele	Opsis	Melos	Texis
Wagner [Gesamtkunstwerk]**	Bild	Musik	Wort
Barthes	Image	Music	Text
Lacan	Immaginario	Reale	Simbolico
Kittler	Film	Gramophone	Typewriter
Goodman	Sketch	Score	Script
Peirce	Icon	Index	Sign
Foucault	Seeable	[X]	Sayable
Hume	Similarity	Cause-Effect	Convention
De Saussure		Barra	Significante
Ontologia*	<i>Nous</i>	<i>to on</i>	<i>Logos</i>
Episteme Rinascimentale*	Signatum	Signatura	Signans
Belting*	Image	Body	Medium
Mitchell*	Idol	Fetish	Totem

*aggiunte mie

**menzionato da Mitchell, ma non inserito nella tabella

Animismo delle immagini: idol/fetish/totem
(Mitchell 2005, p. 195)

Type of Animated Icon	IDOL	FETISH	TOTEM
Language	Hebrew, Greek, Latin	Portuguese	Ojibway
Period	Ancient, classical	Early modern	Modern
Ritual practice	Worship	Obsession	Festival, Sacrifice
Theology	God of Monotheism	God of Polytheism	Ancestor worship
Spectator	Mass public: politics	Private: sex	Tribal identity
Type of Art	Religious figure	Private adornment	Public monument
Body type	Corporate, collective body	Body part, member	Animal, Plant
Biblical idolatry	Golden Calf as idol	Gold Earrings made into calf	Calf as totem
Place, site, landscape	Egypt, Israel	Africa, Greece	America, Australia
Drive	Scopic	Phallic	Vocative
Sign-type	Icon	Index	Symbol
Register	Imaginary	Real	Symbolic
Ritual Roles	Sacrificer, Priest	Wound	Substitute Victim
Discourse	Theology	Marxism, psychoanalysis	Anthropology
Perversion	Adultery	Sado-masochism	Incest
Economic dimension	Production	Commodity	Consumption
Literary source	Bible	Folklore	Mythology
Philosophical position	Idealism	Materialism	Animism/Vitalism
Ritual Violence	Human sacrifice	Mutilation	Animal, vegetable offering
Relation to individual	God of nation	Private possession	Friend, companion, kin
Epistemological status	Object	Thing	Other

Sezione X

Considerazioni “postume” sul metodo della scienza della cultura.

*Le “due teste” dell’*homo signator*: il paradigma venatorio.*

Il macellaio del principe Wen-hui così smembrava un bue: con le mani afferrava la bestia; con la spalla la spingeva e, tenendo i piedi ben fermi al suolo, la sosteneva con le ginocchia. Affondava il coltello con un ritmo così musicale che ricordava quello delle celebri melodie suonate durante la “danza del boschetto dei gelsi” e “l’appuntamento delle teste piumate”.

“Ehi!”, chiese il principe Wen-hui, “come può la tua arte giungere a un tale grado di perfezione?”. Il macellaio posò il coltello e disse: “amo il Tao e così migliore nella mia arte. All’inizio della mia carriera non vedevo che il bue. Dopo tre anni di pratica, non vedevo più il bue. Adesso è il mio spirito che opera, più che i miei occhi. I miei sensi non agiscono più ma soltanto il mio spirito. Conosco la conformazione naturale del bue e attacco soltanto gli interstizi. Non scalfisco mai né le vene né le arterie, né i muscoli né i nervi, né a maggior ragione le grandi ossa! Un buon macellaio consuma un coltello all’anno perché taglia la carne. Un normale macellaio consuma un coltello al mese perché lo rovina sulle ossa. Lo stesso coltello mi è servito per diciannove anni. Ho smembrato diverse migliaia di buoi e la sua lama è ancora come se fosse affilata da poco. In verità le giunture delle ossa hanno degli interstizi e il taglio del coltello non ha spessore. Colui che sa introdurre il filo della lama in quegli interstizi usa agevolmente il proprio coltello, perché si muove attraverso i vuoti. È per questo che io ho usato il mio coltello per diciannove anni e il suo taglio sembra sempre affilato di fresco. Ogni volta che devo dividere le giunture delle ossa, osservo le difficoltà da superare, mi concentro, fisso lo sguardo e lentamente procedo. Con grande dolcezza maneggio il coltello e le giunture si separano cadendo a suolo come terra che frana. Ritraggo il mio coltello e mi rialzo; volgo lo sguardo attorno e mi distraigo, compiaciuto; con cura pulisco allora il mio coltello e lo ripongo nel suo astuccio.” “Molto bene” disse il principe Wen-hui, “dopo aver udito le parole del macellaio ho capito l’arte di conservarmi”.

Zhuang Zi⁴⁷⁷

⁴⁷⁷ Zhuang-zi [Chuang-tzu], Milano, Adelphi, 1982, p. 34.

10.1) Spazio e antispazio del pensiero: sapere e saper-fare

I mortali che nulla sanno vanno errando, uomini a due teste
Parmenide

Nella fisica della materia, l'unità dell'atomo è garantita dalla tensione polare tra il nucleo, a carica positiva, e gli elettroni che gli ruotano attorno. Se non fosse per questa tensione elettrostatica, nulla terrebbe assieme neutrone e protone, che si disperderebbero nell'infinito, e l'universo non esisterebbe come lo conosciamo, ma solo come una massa inerte e incoerente di materia amorfa. L'essenza della materia è spaccata, frammentata, eppure, coesa, saldamente tenuta in forma dalla tensione di forze polari.

È questo un principio universale, che si ritrova in tutte le cose, animate e inanimate, organiche e artificiali, “culturali” e “naturali”: fase | controfase, polo | antipolo, maschile | femminile, cielo | terra, luce | buio, secco | umido, caldo | freddo, ma anche, nel mondo degli uomini, civiltà | selva, uomo | donna, guerra | pace, amico | nemico, diritto | anomia, padrone | servo; e si ritrova anche nelle forme della rappresentazione: testo | immagine, simbolo | icona, significante | significato. Come abbiamo visto, anche i segni, gli atomi della comunicazione, al pari di quelli della materia, sono entità duplici, polari, tenute assieme dalla forza di legame della segnatura, dell'indice che fa corrispondere parole e cose, simboli a icone, discorsi a immagini, ed entrambi al *mondo*, l'insieme di tutto ciò che è “dicibile” e “visibile”.

Dal punto di vista della topica del pensiero tutte queste opposizioni possono essere riassunte nella polarità tra “spazio | antispazio”: ogni spazio di pensiero ha il suo antispazio che gli serve come orizzonte di proiezione, e su di esso definisce per negazione la sua identità, fonda i propri principi, rivendica la propria legittimità. È così che lo spazio della filosofia si definisce rispetto all'antispazio della sofistica, lo spazio del diritto emerge per decisione sovrana dall'antispazio dell'anomia e dell'eccezione, lo spazio della democrazia è delimitato dall'antispazio della dittatura, l' “amico” è identificato rispetto al “nemico”, la “pace” è, per definizione, il tempo in cui non vi è la “guerra”, e così via. In generale, lo spazio dello *stesso* è delimitato dall' antispazio dell'*altro*: ‘omnis determinatio est negatio’, ogni *identità* si determina per *differenza*, ogni *dentro* si può definire solo rispetto a un *fuori*.

In questa sezione finale si tratterà di indagare più in profondità la fisionomia di quell'antispazio che, rifacendoci a Lévi-Strauss, possiamo chiamare “pensiero selvaggio”, cercando di far luce, per quanto possibile, su quale tipo di *sapere* definisca la mente dell'*Urmensch* che in ogni epoca rimane sempre lo stesso e che vive già da sempre in ciascuno di noi⁴⁷⁸. Come di consueto, l'intenzione critica di quest'analisi non è quella di

⁴⁷⁸ Come abbiamo visto nella scorsa sezione, Lévi Strauss ha dedicato due libri all'elaborazione dei principi dei sistemi di pensiero dei popoli “non civilizzati”: *Totemismo oggi* (op. cit.) e *Il pensiero selvaggio* (op. cit.). Questo lavoro ripreso oggi, con conclusioni in parte divergenti rispetto a quelle del maestro, da due dei suoi discepoli più prominenti: Philippe Descola, in *Par delà nature-culture* (op. cit.) e Carlo Severi in *Il percorso e la voce* (op. cit.), che esplora le forme della memoria culturale dei popoli che non hanno sviluppato la scrittura. Per quanto mi trovi molto vicino alle posizioni di questi autori, e specialmente di Severi, di cui ho seguito sovente le orme, in questa sede non esaminerò direttamente il loro lavoro, ma cercherò di restituire la loro intenzione critica nel contesto della teoria delle segnature. Nel corso del capitolo, allora, l'autore con cui mi confronterò più a

prendere le parti del “pensiero selvaggio” contro quello della scienza e della logica, della “strada” socratica contro “l’accademia” platonica, dell’anomia contro l’istituzione, dell’“alterità” rispetto a tutto ciò che è “identità”. Come nota giustamente Severino, sulla scorta di Nietzsche⁴⁷⁹, infatti, l’ontologia, basata sul principio di identità e di non contraddizione, “è uno strumento per sopravvivere. Se non lo si adotta, nella maggior parte delle situazioni biologiche non si sopravvive. Se voglio afferrare del cibo per mangiarlo, la persuasione che il cibo sia marmo non mi fa allungare la mano per prenderlo [...]: il principio di non contraddizione è un essenziale accorgimento biologico” (Severino 2009, p. 194). Nella prospettiva evoluzionistica in cui questo lavoro intende situarsi, allora, anche le categorie logiche, possono e devono essere interpretate non in maniera astratta, ma in termini di “necessità biologica”. In questo senso, è una posizione radicalmente positivista, che vorrebbe affrancarsi il più possibile da qualsiasi vagheggiamento fine a se stesso del “fuori”, dell’“altro”, dell’“autentico”, dell’“origine perduta”, del “primitivo”, e di tutti quegli antispazi di evasione che abbiamo esaminato nell’antispazio # 5 sul “primitivo”.

Quello che si tratta di comprendere criticamente, qui come in ogni altro luogo di questo lavoro, non sono i motivi storici di un inganno, di un’impostura, o peggio, di un crollo, di una caduta, della perdita di un’origine edenica, né tantomeno, le ragioni di un trionfo, il dispiegamento della razionalità, la liberazione dell’uomo dagli spettri del terrore e della superstizione, la sua emancipazione, grazie alla scienza e alla tecnica, da un’origine oscura e indesiderabile, uno stato “selvaggio” dal quale ci siamo emancipati grazie alla scienza e alla tecnica. Né apocalittico né integrato, il pensiero critico non può che attestarsi sul piano immanente della positività storica, senza invocare la grazia di alcun principio terzo,

lungo non è propriamente un antropologo, né un filosofo, ma uno storico, Carlo Ginzburg, che alla riflessione metodologica su un pensiero “altro” rispetto a quello basato sull’ontologia, ha dato uno dei contributi più originali, riconducendoli alla morfologia e tracciandone una sorta di “protostoria congetturale”, riconducendo tale paradigma di pensiero non-ontologico, da lui definito “paradigma indiziario”, alla capacità maturata in millenni di evoluzione dai nostri progenitori paleolitici, i gruppi nomadi di cacciatori-raccoglitori, di leggere le “segnature” che connettono fenomeni eterogenei, stabilendo tra di essi nessi inferenziali, ricostruendo scene a cui non si è mai assistito, facendo previsioni e ipotesi.

Nei limiti di questo lavoro, non mi spingerò oltre l’intuizione di Ginzburg, i cui fili aperti mi sono limitato a riannodare con la suggestione warburghiana sul primo uomo al centro di questo lavoro. Vi è un autore, però, che tali limiti li ha abbondantemente oltrepassati, con esiti sorprendenti, dedicando un’intera serie di studi alla ricostruzione della vita biologica, cognitiva, intellettuale e culturale di quello che lui definisce l’ “uomo cinegetico”: questi è il pensatore americano Paul Shepard, il cui *The Tender Carnivore and the Sacred Game* (Athens, Georgia University Press, 1979), assieme a *Nature and Madness* (Athens, Georgia University Press, 1982), costituisce quello che in lingua inglese si suole definire un “seminal work”. Ciononostante, in questo lavoro ho ritenuto di non addentrarmi nelle sue tesi, le cui implicazioni di carattere evoluzionistico (soprattutto in relazione con la primatologia, nello splendido secondo capitolo di *The Tender Carnivore* “On the responsibility of Being an Ape”, pp. 37, 87), neurobiologico, storico artistico, politico e sociale, mi avrebbero portato in un territorio che esorbita i limiti delle mie competenze.

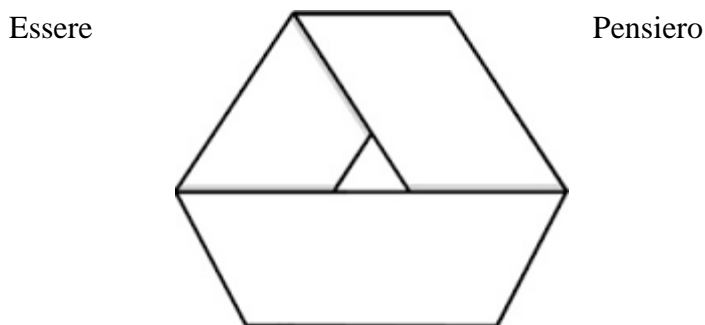
L’obiettivo di questa ricerca, infatti, non è fare un identikit dell’uomo cinegetico, ma tracciare la parabola culturale e filosofica che ha condotto il pensiero occidentale fino alle soglie del paleolitico, a riconoscere nella mente “morfologica” dei cacciatori raccoglitori l’autentico antenato del pensiero post-ideologico e post-metafisico contemporaneo, che bypassa l’ontologia greca come momento originario della nostra tradizione, facendo di essa solo un momento di un processo più ampio, “sprofondandolo” nel tempo profondo della protostoria.

⁴⁷⁹ Cfr. F. Nietzsche, *Frammenti postumi 1888-9*, Milano, Adelphi, 1974.

trascendente (sia esso il *no-where* dell’u-topia integrata o della dis-topia apocalittica), ma cercando di stare nelle cose, nell’*al di qua* in cui “vanno errando” i mortali – “uomini a due teste”, come li definisce la Dea⁴⁸⁰ – e osservare ciò che si dà per come si dà, *quaggiù*, nel suo crudo manifestarsi *now here*. E tutto ciò che si dà si dà in maniera duplice, polare, determinandosi per negazione, definendo spazi identitari (di pensiero, di conoscenza, di sapere, di azione, di sovranità politica, etc.) sempre e necessariamente rispetto a degli antispazi di alterità. Nelle pagine che seguono, allora, prenderemo “alla lettera”, come di consueto, le indicazioni della Dea e proveremo a osservare più da vicino in cosa consistono queste “due teste” di noi mortali erranti, lo “spazio” e l’ “antispazio” del nostro pensiero.

10.1.1) Lo spazio “di diritto” del sapere teoretico

Come ogni cosa, anche il *Denkraum*, lo spazio del pensiero, è duplice, a ha un suo antispazio. La tradizione culturale a cui apparteniamo, nata nella Grecia classica circa due millenni e mezzo fa, ha definito lo spazio “di diritto” del pensiero sul modello dell’ontologia, la scienza dell’essente (*to on*) in generale. Come rivela la dea Dike al giovane Parmenide, infatti, il piano del pensiero (*noûs*) è indistinguibile da quello dell’essente (*to on*): “lo stesso è l’essere e ciò a causa del quale è il pensiero, perché senza l’essere nel quale è espresso, non troverai il pensare” (fr. 8, vv. 34-5). L’essere e il pensiero, dunque, sono come due superfici speculari, che si riflettono perfettamente l’una nell’altra, punto per punto, senza scarto; in questo senso, possono essere anche considerate come due volti dello stesso, che si intrecciano e trapassano l’una nell’altra senza soluzione di continuità, come in un nastro di Möbius:

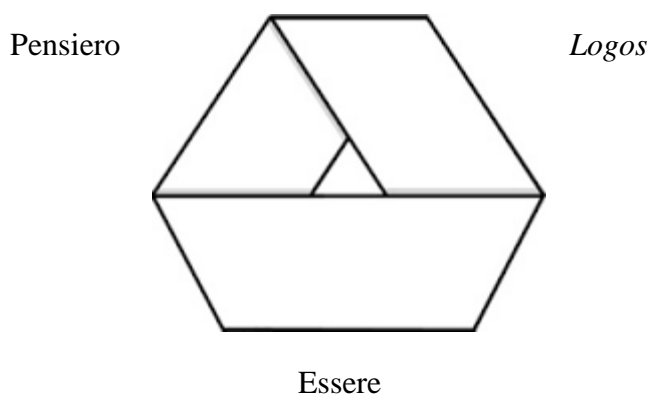


La dialettica, scienza dell’unità di tutto ciò che è duplice, è la scienza delle scienze, il “sapere assoluto”, come lo chiamava Hegel, di questa identità di essere e pensiero rivelata da Dike: dal punto di vista dell’essere, infatti, essa è *ontologia*, e consiste di “distinguere secondo generi e non ritenere come diverso un aspetto che sia lo stesso”⁴⁸¹, mentre dal punto di vista del pensiero, essa è *gnoseologia*, scienza della conoscenza, e *semantica*, scienza topologica dei generi e delle specie, delle regioni ontologiche e, quindi, dei dominî di significato. Il nesso tra genere ontologico, dominio gnoseologico e campo semantico ci conduce al terzo elemento della triade metafisica: il *logos*, la forma in cui si rappresenta simbolicamente l’unità

⁴⁸⁰ Parmenide, *Sulla Natura*, fr. 6, v. 5.

⁴⁸¹ Platone, *Il Sofista*, op.cit., p. 298.

dialettica dell'essere e del pensiero. La logica che governa lo spazio del pensiero dialettico è quella dell'identità, una logica duplice a sua volta, come tutte le cose: se, come abbiamo visto, infatti, *omnis determinatio est negatio* – ogni identità si definisce per differenza – questo significa che il principio di identità è in realtà due principî, quello di identità propriamente detto, $A = A$, e quello di non contraddizione, $\neg (A \wedge \neg A)$, che garantisce dall'intrusione dell'*alterità* ogni dominio semantico, e cioè ogni regime di *identità*; in questo senso, il principio di non contraddizione può essere considerato il “sistema immunitario” del pensiero e della parola, che garantisce da ogni confusione. La duplice unità del pensiero e dell'essere acquisisce così il suo terzo elemento, il *logos*, su cui si fonda ogni scienza umana, dimostrabile, efficace e universalmente comunicabile a tutti gli uomini. È questa la triade fondamentale della metafisica che abbiamo rappresentato con la figura del nodo borromeo, e che può essere riportata anche sul nastro di Möbius:



Con l'aggiunta del suo terzo elemento ho posto l'essere al centro della figura, essendo il “termine medio”, ciò che coordina e garantisce il legame del *logos alethós*, della parola vera, che è tanto “discorso” quanto “sapere”⁴⁸², col *noûs*, il pensiero (che, come abbiamo visto in Aristotele, essendo inseparabile dall'essere, è sempre “retto pensiero”: solo il *logos* e le rappresentazioni possono essere false, menzognere, fuorvianti): la parola vera è quella pronunciata in osservanza della legge dell'identità e della non contraddizione, nella quale l'essere si può specchiare senza scarto. Trattandosi di un semplice modello visuale, il nastro di Möbius non ha nessuna pretesa di esaustività, e anzi può fuorviare, specialmente in questa sua restituzione “triangolare”: in realtà, vale la pena ripeterlo, esso è una figura monodimensionale, un'unica superficie, arrotolata su stessa. A questa stessa superficie si possono dare tre nomi: pensiero, essere, *logos*. In questo senso essa può essere letta come l'immagine dialettica del principio di identità e non contraddizione che definiscono il *Denkraum* della scienza e della tecnica occidentali, basate in ultima istanza sulla tautologia, $A=A$ e sulla sua “garanzia immunitaria” della non contraddizione $\neg (A \wedge \neg A)$.

Sullo schema di questa struttura, dai greci in poi, la nostra civiltà ha edificato il sistema delle scienze e delle tecniche, che, fondate sull'ontologia (la scienza dialettica dell'essere degli essenti, identificati “secondo il genere e la specie”), sono stabili e

⁴⁸² Per questo, tendenzialmente, cerco di non tradurre mai il concetto di *logos*, il cui significato si situa nella soglia di indistinzione tra “dire” e “sapere”.

comunicabili, identificabili, ripetibili e riproducibili all'infinito in laboratorio, e quindi definibili epistemologicamente, standardizzabili, istituzionalizzabili, burocratizzabili, riconoscibili come discipline, come insiemi di informazioni insegnabili e accessibili, almeno potenzialmente, alla comprensione di chiunque. Se così non fosse, il mondo degli uomini sarebbe un caos invivibile, in cui ci si potrebbe sempre aspettare tutto e il contrario di tutto, non essendo stabilita alcuna legge, alcun dominio di identità, e quindi alcuna certezza e alcuna sicurezza. Non dimentichiamo che è Dike, la Giustizia in persona, a garantire la tenuta del nodo borromeo, a legare assieme, col laccio fermissimo della necessità [*anánke*], l'essere col pensiero e col *logos*: se non fosse per il suo gesto, per la sua decisione sovrana, non potrebbe esservi alcuno "spazio di diritto" dell'ontologia (pensiero-essere-*logos*), ma regnerebbe l'anomia, il caos, l'arbitrio, e quindi, la violenza incontrollata, come nello "stato di natura" hobbesiano; perché la legge è (almeno in linea di principio) ciò che garantisce la sicurezza dei più deboli dal dominio dei più forti, e il diritto è il diritto del più debole di non soccombere al sopruso.

Alla base dell'ontologia e del principio di identità vi è dunque una necessità [*anánke*], e anzitutto una "necessità biologica", come ci ricorda Severino, una necessità di sopravvivenza, prima ancora che logica. E se questa necessità venisse meno sarebbe il caos. Un passo, tratto da una delle rarissime interviste che Luis Ferdinand Céline ha rilasciato, coglie questo punto meglio di qualsiasi spiegazione:

Quello che conta è l'oggetto. Questo conta: voi avete un apparecchio davanti a voi [un magnetofono, dice all'intervistatore NdC]. Spero che sia magnifico. Ma, dopo tutto, il bravuomo che l'ha inventato potrebbe aver avuto dei problemi. Magari era cornuto, o pederasta. Magari aveva la calvizie. O era un androgino. Magari aveva il mal di gola, non so. Ma il suo apparecchio funziona. È affidabile, non è vero? È dell'apparecchio che mi interessa. Ma a me, dell'uomo che l'ha fatto, non mi interessa nulla.⁴⁸³

Se non fosse possibile mettere un argine all'orizzonte del possibile, trasformare in atto l'infinito potenziale delle cose e dei fenomeni, non ci sarebbe un mondo, non si potrebbe nemmeno dare un nome alle cose, ma tutto si disperderebbe in un vortice convulso. Per questo la "prima testa", quella che porta alla via dell'essere, che vede e crea le cose per come sono e non per come potrebbero essere, non è soltanto un principio logico astratto, ma una vera e propria necessità biologica. Come nota Severino, se devo mangiare non posso perdermi in congetture su cos'altro potrebbe essere il cibo che mi sta di fronte, ma semplicemente afferrarlo e nutrirmene; similmente, se prendo un aereo mi auguro che il pilota pensi solo a farlo decollare e atterrare, senza farsi prendere da dubbi amletici circa la propria identità, il senso del suo lavoro e l'essenza dei suoi strumenti, così come, se devo registrare un'intervista, come ci ricorda Céline, non m'importa di chi ha realizzato il registratore, ma mi interessa solo che funzioni a dovere.

A ben guardare, però, sembra quantomeno curioso che sia proprio un romanziere ad aver fatto una simile affermazione, qualcuno che ha dedicato la vita a preoccuparsi di come

⁴⁸³ *Louis Ferdinand Céline*, intervista con Louis Pauwels e André Brissaud (Radio-Televisione francese) Primavera, 1959, il video è disponibile in rete alla pagina <http://www.youtube.com/watch?v=ItmFq67kSgw>, la trascrizione, invece si trova su <http://lf-celine.blogspot.de/2008/02/cline-primavera-1959.html>.

sono fatti gli uomini, con i loro dubbi e le loro debolezze, e non tanto di quello che fanno. Lo spazio “di diritto” del pensiero ontologico, infatti, retto dai principi di identità e non contraddizione, non è l’unica “testa” con cui ragionano gli umani che errano nel grande mondo, così come la necessità di riconoscere “qualcosa come qualcosa” ($A = A$, e cioè mela = mela, cibo = cibo) da cui deriva il sistema tautologico del pensiero logico, non è l’unica “necessità biologica” ad aver plasmato le nostre facoltà cognitive.

10.1.2) L’antispazio “di fatto” del sapere empirico

Accanto alle scienze che si apprendono nei libri e che chiunque può (e deve poter) riprodurre all’infinito nei laboratori (le scienze tautologiche e algoritmiche che ci permettono di mandare satelliti nello spazio, pilotare aeroplani, costruire città, calcolare le fluttuazioni della borsa, oppure, molto più banalmente di prepararci un caffè, o un uovo al tegamino), vi è un *altro* sapere, un sapere che non si compone di informazioni formalizzate, processabili algebricamente e organizzabili in discipline standardizzate, ma è piuttosto un sapere congetturale, di tipo induttivo-inferenziale, un’intima saggezza delle cose che non si apprende esclusivamente per via intellettuale ma nasce dall’istinto e da una lunga pratica di affinamento dei sensi nel rapporto con la materia. È questo il sapere che il macellaio del Zhuang Zi ha assimilato attraverso una vita di esercizio e osservazione, grazie a cui ha imparato a tagliare la carne attraverso il “vuoto”, seguendo “la via” (il Tao), gli *Zwischenräume*, gli intervalli, le linee di minor tensione, al punto che egli non ha nemmeno più bisogno di affilare il proprio coltello.

Nel suo saggio *Spie*, Carlo Ginzburg ricostruisce la fisionomia di questo secondo tipo di sapere, tanto presente e diffuso nelle nostre pratiche quotidiane da essere sfuggito alla maggior parte dei critici e dei filosofi, per lo più intenti a stabilire la legislazione del primo sapere, lo spazio di diritto del pensiero, governato dallo strumento più formidabile dell’intelletto umano: la capacità d’astrazione, la cui portata è tale da permettergli di fare a meno dei dati dei sensi e la cui potenza è così grande da poter piegare la materia alla propria legalità immanente, mettendola a regime, dominandola, plasmandola a immagine dei suoi principi. Al di sotto della soglia d’attenzione delle scienze codificate, però, vi è un vastissimo sottobosco di saperi pratici, che si intessono a ogni livello nella nostra vita d’ogni giorno:

La capacità di riconoscere un cavallo difettoso dai garretti, un temporale in arrivo dall’improvviso mutare del vento, un’intenzione ostile in un viso che si adombra, non veniva certo appresa sui trattati di mascalcia, di meteorologia o di psicologia. In ogni caso queste forme di sapere erano più ricche di qualsiasi codificazione scritta; non venivano apprese dai libri ma dalla viva voce, dai gesti, dalle occhiate; si fondavano su sottigliezze certo non formalizzabili, spesso addirittura non traducibili verbalmente; costituivano il patrimonio in parte unitario, in parte diversificato, di uomini e di donne appartenenti a tutte le classi sociali. Una sottile parentela le univa: tutte nascevano dall’esperienza. In questa concretezza stava la forza di questo tipo di sapere, e il suo limite – l’incapacità di servirsi dello strumento potente e terribile dell’astrazione.⁴⁸⁴

Se lo spazio del sapere scientifico si può paragonare a uno “stato di diritto”, in cui vigono la legge e l’ordine, nell’ “antispazio” di questo secondo sapere lo stato di anomia è permanente,

⁴⁸⁴ C. Ginzburg, *Miti emblemi spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino 1986, p. 187.

non vi sono leggi stabilite una volta per tutte, non vi sono codici stabiliti, e l'unica regola è l'eccezione. Il che non significa, però, che vi regni il caos più totale, che esso sia totalmente anarchico, privo della benché minima struttura e regolarità. Dicendo che in esso "l'unica regola è l'eccezione", bisogna intenderlo sul modello wittgensteiniano dei giochi linguistici che governano la comunicazione del linguaggio ordinario, in cui non vi sono leggi immutabili, ma giochi linguistici, "pratiche" le cui "regole" vengono definite e ridefinite costantemente dall'uso, e acquistano senso soltanto nell'orizzonte complessivo della forma di vita in cui hanno luogo. In questo senso, possiamo dire che, per quanto concerne il "saper-parlare", l'uso empirico della lingua, l'antispazio di questo sapere coincide con le regole dei giochi linguistici identificate da Wittgenstein. Ma se è vero che il "parlare" è anche e anzitutto un "fare", è altrettanto vero che non è il solo "fare" dell'uomo, e il "saper-parlare" (= saper giocare ai giochi linguistici nella pratica della comunicazione ordinaria) non è l'unico "saper-fare" che conosciamo. La struttura di fondo di questo sapere, però, rimane quella scoperta da Wittgenstein per l'ambito specifico del "saper-parlare" dei giochi linguistici, e che abbiamo disposto su un altro nastro di Möbius: la continuità tra regola e uso, tra significato e prassi. In questo senso ristretto, e in questo soltanto, nell'antispazio del saper-fare "l'unica regola è l'eccezione", e cioè l'eccezionalità, l'unicità, l'abilità personale, la straordinarietà, la maestria, come quella dimostrata dal macellaio imperiale di Zhuang Zi, che disseziona bovi "amando il Tao".

Ginzburg definisce "congetturale" questo tipo di sapere. Una definizione che può dare adito a fraintendimenti. "Congetturale", infatti, non significa semplicemente "ipotetico", "immaginario", "opinabile", "arbitrario", "instabile": tale sapere è "congetturale" nella misura in cui consiste in un "saper congetturare", un sapere riconoscere, sulla base dell'esperienza, degli stati di cose, delle configurazioni di fenomeni, stabilendo tra essi rapporti consequenziali, nessi causali, relazioni di somiglianza, ricorrenze di *patterns* morfologici. In questo senso, se vogliamo, esso è anche un sapere "ipotetico" e "immaginario", ma soltanto nella misura in cui è un'abilità di "fingere hypotheses", di "immaginarsi" scenari, piste di ricerca, di ricostruire scene, di proporre diagnosi e di abbozzare prognosi misurando l'evidenza empirica sulla base dell'esperienza passata. Tale sapere, dunque, consiste nella capacità di riscontrare delle analogie, di "vedere" delle forme, delle strutture complessive, al di là dei fatti bruti, di interpretare i fenomeni, di fare dei pronostici, di ricostruire eventi passati, di congetturare a partire da poche tracce la scena di un accadimento. Per questa ragione, in esso, un ruolo primario è svolto dalla sensibilità personale, dall' "arte", intesa come talento particolare del singolo, coltivato attraverso una lunga pratica, ma impossibile da formalizzare, da standardizzare, da istituzionalizzare, da burocratizzare e massificare.

Tale sapere empirico, però, è così fittamente intessuto nella pratica, così radicato nel corpo, nell'istinto, nel fiuto, da rendere molto difficile una ricostruzione teorica della sua fisionomia, astraendo dalla prassi concreta in cui si dà, come nel celebre apologo zen del millepiedi, il quale, non appena prova a riflettere su come fa a coordinare tutte quelle zampe si paralizza e non riesce più a camminare⁴⁸⁵. Lo stesso Kant si era reso conto che l' "uso

⁴⁸⁵ Una delle innumerevoli versioni di questo apologo recita così: "Un millepiedi viveva sereno e tranquillo. Finché un rospo un giorno non disse per scherzo: "In che ordine metti i piedi l'uno dietro l'altro?" Il millepiedi incominciò a lambiccarsi il cervello e a fare innumerevoli prove. Il risultato fu che da quel momento non riuscì più a muoversi".

empirico della mente” costituisce una forma altissima di conoscenza, se non, forse, la più alta, i cui principi, però, per loro stessa natura, sono estremamente difficili da isolare teoricamente e restituire in forma concettuale da parte del filosofo:

Forse nell’uso empirico del nostro intelletto e della ragione si celano ancora metodi di pensiero euristici che, se solo riuscissimo a estrapolarli cautamente dall’esperienza, potrebbero certo arricchire la filosofia di qualche massima utile persino al pensiero astratto.⁴⁸⁶

Eppure, con uno sforzo di analisi, non solo si può comprendere la struttura di questo secondo tipo di sapere sul modello della convergenza “wittgensteiniana” di regola e prassi, ma si può anche tentare di tracciarne la genealogia, riconducendo anch’esso (al pari della “prima testa” governata dal principio di identità) a una “necessità biologica” comune agli uomini di tutte le epoche e di tutte le culture. Come abbiamo visto, in linea generale, sarebbe un disastro evolutivo se la nostra mente non fosse capace di riconoscere l’identità delle cose e dei fenomeni; allo stesso modo, però, sarebbe altrettanto catastrofico se non fossimo capaci di comprendere i processi, quel “divenire” che, fin dalle sue origini, ha dato tanto filo da torcere alla filosofia occidentale. La mente sensibile ai processi, alla provenienze e all’evoluzione dei fenomeni, non è una mente logico-teoretica, non può basarsi sull’ $A=A$ del principio di identità, ma, al contrario, deve trascendere costantemente tale principio, stabilendo inferenze, eccedenze semantiche, interpretando volta per volta ciò che accade, sul filo dell’istinto e sulla base dell’esperienza. Storicamente, la filosofia ha dato una spiegazione prettamente logica di tale facoltà cognitiva, riconducendola al “principio di induzione”. Un modello esclusivamente logico, però, non esaurisce la natura del fenomeno, tendendo anzi, a darne una spiegazione tautologica, come sempre accade nelle rappresentazioni logiche: “induciamo” che “ $A \rightarrow B$ ” perché, come dice Hume, siamo “abituati” così⁴⁸⁷. Bateson chiamava “spiegazioni dormitive” questo tipo di argomenti, come l’oppio che fa dormire “perché contiene un principio dormitivo”⁴⁸⁸.

Come si è formata, dunque, la capacità di induzione? A quali bisogni primordiali può essere ricondotta? Come l’abbiamo maturata nel corso dell’evoluzione? Nel proseguo di questo capitolo, seguendo il ragionamento di Carlo Ginzburg, proveremo a ripercorrere a ritroso nella storia lo sviluppo di questa modalità di pensiero. Per il momento, basti dire che la logica induttiva riposa su una facoltà più profonda rispetto a un semplice schema logico, una facoltà che coinvolge anche i sensi, il corpo e la vita emozionale degli individui⁴⁸⁹ e che possiamo definire “semiologica”, fondandosi su quella capacità innata degli umani di attribuire un “supplemento di senso”, di “trascendere l’organico”, di “oltrepassare i fenomeni” per istituire tra di essi dei nessi simbolici, per fare delle cose, degli accadimenti e del loro stesso corpo il “segno” di “qualcos’altro”.

Prima di ripercorrere, con Ginzburg, la “Herkunft” di questa “seconda testa”, è necessario soffermarsi brevemente sul rapporto che essa intrattiene con la “prima testa”, ossia

⁴⁸⁶ I. Kant, *Che cosa significa orientarsi nel pensiero* (1786), Milano, Adelphi, 1996, p. 45.

⁴⁸⁷ Cfr. D. Hume, *Trattato sulla natura umana*, Roma-Bari, Laterza, 2008, prima parte “Sull’Intelletto”.

⁴⁸⁸ G. Bateson, *Verso un’ecologia della mente*, Milano, Adelphi, 2000 cap. 1 “Metaloghi”.

⁴⁸⁹ Insomma, tutto che Céline getta (giustamente) a mare per quanto riguarda la funzionalità del registratore, salvo poi reintegrarlo nei suoi romanzi.

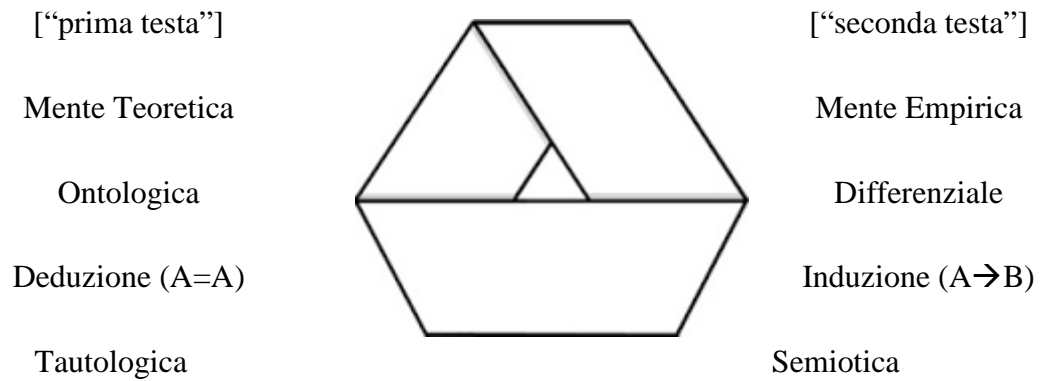
con la legalità ontologica, con lo spazio di diritto del pensiero logico-tautologico della filosofia teoretica e della scienza.

10.1.3) Continuità tra sapere teoretico (“prima testa”) e sapere empirico (“seconda testa”)

Sebbene il “saper-fare” si configuri come “antispazio” rispetto al sistema di diritto delle conoscenze scientifiche, questo non significa che esso debba essere considerato come uno spazio “nemico”, di “resistenza”, di “opposizione” rispetto a esso: piuttosto, l’antispazio della prassi è l’orizzonte stesso in cui e da cui il sapere tautologico della scienza ha potuto svilupparsi, lo sfondo su cui si staglia, lo stato di anomia in cui si ritagliano delle giurisdizioni ontologiche, dei campi di sapere scientifico, degli ordini di diritto epistemologico, degli stati di legge conoscitiva. Come tale, in quanto muta presenza sempre all’opera in ogni nostra assunzione di sapere, allora, esso non *resiste*, né si oppone all’ontologia e alla scienza, ma piuttosto *insiste* in essa, la abita intimamente, ne è la condizione di possibilità, una condizione tanto vasta e tanto sottile da essere trasparente come l’aria e per questo difficile da riconoscere.

Ancora una volta, ritroviamo qui la stessa struttura che abbiamo incontrato originariamente dell’enunciazione della dottrina ontologica nel *Poema* parmenideo: nella necessità logica, nell’unità e nella stabilità dell’essere *insiste* già da sempre la mano di Dike, la decisione per l’essere, per la giustizia e per la legge; analogamente, anche il sapere ontologico delle scienze esatte, fondato sull’identità logica e la tautologia, non è un dato di fatto, una verità eterna, lo sfondo da cui deriva ogni altro nostro sapere, ma al contrario, è un caso-limite, un punto di equilibrio eccezionale, una sorta di grado-zero dell’interpretazione, sceverata dai sovrattoni emozionali che ciascuno di noi tende ad attribuire alle cose e ai fatti del mondo. Esso ci serve per attribuire un’identità a ciò che ci circonda, per riconoscere tautologicamente “qualcosa come qualcosa” ($A=A$) e non come qualcos’altro [$\neg (A \wedge \neg A)$] e regolarci di conseguenza (se è cibo allora è commestibile, se è un registratore allora serve per registrare, etc.), ma non ci dice nulla sui processi all’interno dei quali fatti, cose e persone sono inseriti, sulla struttura semiotica delle relazioni che intercorrono tra di loro, sulle loro corrispondenze e sulle loro differenze, sui loro rapporti di risonanza, causazione, somiglianza, implicazione. Tali informazioni ci arrivano da un’altra capacità, altrettanto innata negli umani: quella di riconoscere “qualcosa come (segno di) qualcos’altro” ($A \rightarrow B$), grazie a cui tracciare inferenze, riconoscere rapporti causali, leggere sintomi, tracce, indizi grazie a cui ricostruire scene passate o prevedere eventi futuri.

Essendo la “prima testa”, lo “spazio di diritto” del pensiero ontologico un caso-limite, frutto di una decisione sovrana a partire dallo stato d’eccezione permanente del saper-fare della mente empirica (la “seconda testa), non solo si possono rappresentare entrambi col modello del nastro di Möbius (che lega “*noûs, to on e logos*” nella *mente teoretica*, secondo la legge della necessità logica e “regola e prassi” nella *mente empirica*), ma si possono anche disporre a loro volta su uno stesso nastro di Möbius, a testimonianza del loro *entanglement* inestricabile:



10.2) Genealogia della mente empirica

10.2.1) Il “riflesso autobiografico”: lo storico delle culture come portatore del sapere empirico

Una volta definita la topologia di questi due saperi, embricati l’uno nell’altro, possiamo osservare più da vicino la “seconda testa” di noi uomini erranti, rimasta a lungo trascurata dalla critica e provare a ricostruirne la provenienza. In questo viaggio orfico alle origini della nostra vita cognitiva non faremo altro che articolare ulteriormente la domanda che orienta questo lavoro: come si definisce l’*Urmensch* che “in ogni epoca è sempre lo stesso”? Chi è questo uomo “primitivo” che già da sempre siamo e di cui sembriamo aver perso coscienza?

L’ipotesi che proveremo a verificare, per quanto possibile, è che questo *Urmensch* sopravviva proprio nella nostra “seconda testa”, in quello che Kant chiamava l’uso empirico della mente, in quella forma di sapere che si adombra a tal punto nella prassi che le sue regole sono inseparabili dall’uso, proprio come la regola che governa un’improvvisazione di un jazzista non può essere estrapolata dal suo *a solo*, ma si mostra “deitticamente” soltanto nella sua stessa esecuzione, e da essa è inseparabile. Per Kant era un sapere “impossibile”, quello della mente empirica, privo di una teoria codificata, che non può essere scritto in nessun manuale, e che non si comunica se non nell’atto, nell’unicità irripetibile della *performance*; un’intelligenza intuitiva e artigiana⁴⁹⁰, come la destrezza del macellaio taoista, o il virtuosismo del solista jazz, ma che accomuna anche il sapere dei falegnami, dei maniscalchi, dei cuochi, dei pittori, degli scultori, dei ballerini di tango e dei suonatori di flamenco, degli arrotini, dei raddomanti, dei cercatori d’oro, degli imbrogliatori, dei prestigiatori, dei giocatori di poker, dei toreri, dei medici e dei curatori, dei broker finanziari, dei conoscitori d’arte, dei poeti, degli psicanalisti, degli investigatori privati e...dice Ginzburg, degli *storici*, e degli studiosi di scienza della cultura.

Come abbiamo visto (10.1.2), Ginzburg nota come “una sottile parentela” unisse “la capacità di riconoscere un cavallo difettoso dai garretti, un temporale in arrivo dall’improvviso mutare del vento, un’intenzione ostile in un viso che si adombra [:] tutte nascevano dall’esperienza. In questa concretezza stava la forza di questo tipo di sapere, e il

⁴⁹⁰ Riporto per completezza il riferimento al testo di R. Sennett, *L'uomo artigiano* (Feltrinelli, Milano 2008), che però non ha influenzato le riflessioni contenute in queste pagine: il lavoro di Sennett è documentato e ben fatto, ma si limita a osservare e descrivere lo spazio di questo sapere senza indagarne, nietzschianamente, l’*Herkunft*, la provenienza.

suo limite – l’incapacità di servirsi dello strumento potente e terribile dell’astrazione” (Ginzburg 1986, 187). Annoverando anche la conoscenza degli storici e degli scienziati culturali tra questo tipo di saperi, Ginzburg compie una doppia operazione: anzitutto, ridefinisce topologicamente il campo, il significato e la portata della ricerca umanistica, assegnandola all’enorme sottobosco delle “arti e dei mestieri”, al crocevia tra intuizione ed esperienza, tra talento personale e lungo addestramento, sia essa l’arte beccaia di macellare la carne, quella di un maniscalco di valutare a colpo d’occhio la qualità di un cavallo o quella di un jazzista di improvvisare un *solo*. In secondo luogo, e correlativamente, dà dignità epistemologica a tale *forma mentis*, rimasta a lungo sommersa nel nostro inconscio culturale, sommersa dalle scienze codificate, dalle discipline formalizzate, e dai saperi standardizzati, e facendone il metodo stesso dell’indagine storica⁴⁹¹.

In questo senso, si può dire che Ginzburg renda definitivamente giustizia a tale sapere, accompagnando alla sua potenza empirica, il potere dell’astrazione intellettuale, grazie alla quale ne estrapola concettualmente i principi, rendendoli manifesti e universalmente comunicabili. Allo stesso tempo, però, se la mente empirica dei maniscalchi e dei raddomanti non fosse la stessa che governa lo storico nel tracciare le sue inferenze, se non vi fosse questa parentela, questa somiglianza di famiglia, lo storico non avrebbe mai potuto portarne alla luce la struttura. Il vero caso di studio di Ginzburg, dunque, al di là dei numerosissimi esempi che adduce, in ultima istanza è proprio lui stesso, la sua presa di coscienza del fatto che, ad averlo guidato per decenni nella ricerca non è stata l’applicazione di un metodo scientifico codificato, ma piuttosto una sorta di intuito da raddomante, corroborato da una lunga “praticaccia” nella materia, una “sensibilità per le forme”, per le regolarità, per le strutture che si ritrovano a ogni livello sulla superficie della cultura, dalle insignificanti storie private di ciascuno di noi ai moti epocali della grande storia. Ed è proprio questa stessa sensibilità (e non viceversa) ad avergli fatto unire nella medesima costellazione il sapere “raddomantico” dello storico con l’immenso sommerso epistemologico della mente empirica, tacitamente all’opera nelle arti e nei mestieri d’ogni genere.

È questo il metodo “morfologico”, sensibile alla segnature, ai rimandi, agli isomorfismi e ai dismorfismi, che Ginzburg, a un certo punto, scoprì di aver praticato “inconsapevolmente” per anni, raccogliendo un quarto di secolo di ricerche nel volume *Miti, emblemi, spie*. Come si legge nella prefazione, infatti, non si tratta di un libro che ha scritto tutto di un fiato, per esporre linearmente una teoria o trattare un tema particolare, ma del risultato, per certi aspetti inatteso, residuale, di lunghi anni di ricerche come storico. A distanza di decenni, non solo dai suoi esordi come studioso, ma dalle sue prime letture giovanili (“verso la metà degli anni ’50 leggevo romanzi, l’idea che avrei fatto lo storico non mi sfiorava nemmeno”, Ginzburg 1986, p. IX), Ginzburg tira un bilancio provvisorio della sua ricerca, e dà un nome – “morfologia e storia” – a un metodo che ha praticato lungamente prima di formalizzarlo, prima ancora di rendersi conto di averne uno. Un testo singolare, dunque, pubblicato “nel mezzo del cammino di nostra vita” da un ricercatore che si volge

⁴⁹¹ Con questa mossa Ginzburg ridefinisce radicalmente, quindi, i criteri della “scientificità” della ricerca umanistica, spostandola dall’ipotesi del proprio “oggetto” (il documento, il testo, l’autore, la corrente artistica, l’epoca, etc.), che fa di esso un dato di fatto ontologicamente fissato, allo studio dei processi, delle strutture, dei contesti, delle “forme di vita” in cui, in generale, qualsiasi “oggetto” culturale si trova a venire in essere.

indietro per riconoscere la “traccia” di un percorso, un “filo”⁴⁹² conduttore che tiene assieme la mappa apparentemente dispersa delle sue curiosità passate, e le presenta al lettore, come le “tappe che mi hanno portato tra molti andirivieni, al punto in cui mi trovo ora” (Ginzburg 1986, p. XVI).

Questo riferimento “personale” non è privo di implicazioni teoriche: Ginzburg “scopre” la morfologia come metodo, anzitutto perché la riconosce nella *prassi* del suo stesso lavoro, nelle domande che hanno guidato le sue ricerche, a volte addensandole attorno a dei temi forti, altre volte disperdendole, almeno apparentemente, nelle pieghe più infinitesime della storia e della cultura. La morfologia, allora, è anzitutto il *suo* modo di orientarsi nei materiali più disparati, ricercandovi analogie e ricorrenze, continuità, trasformazioni, faglie storiche. Nell’accumularsi della sua produzione saggistica Ginzburg si rese conto poco a poco che tale metodo non è di tipo “scientifico” in senso stretto (la “prima testa”), nel senso che non si svolge all’interno di un determinato dominio ontologico, ma attraversa il tempo, lo spazio, le discipline e le fonti documentarie, sempre “a caccia” dei sintomi in cui si manifestano le forme di vita culturali dell’uomo.

Vi è un sapere vecchio quanto l’uomo, dunque, che si è tramandato attraverso i millenni e ha resistito a qualunque progresso della civiltà, *insistendo* tutt’oggi anche nelle forme più rarefatte della scienza. Ed è questo un sapere che lo storico delle culture riconosce anzitutto *in se stesso*, nella *sua stessa* pratica di ricerca, nei principi che regolano il suo orientamento tra i materiali eterogenei in cui si muove, e che presentano la stessa fisionomia di tale sapere arcaico. In altri termini, lo storico scopre “in un riflesso autobiografico”⁴⁹³ come direbbe Warburg, di essere lui stesso il portatore di tale antichissima *forma mentis*, diventando così contemporaneamente il soggetto e l’oggetto di questo “viaggio al termine dell’umano”, di questa discesa orfica nella nostra protostoria cognitiva. Una “protostoria” che non è la “preistoria”, cronologicamente databile e da millenni superata, ma che tuttora *insiste*, seppure a livello inconscio, in una miriade di pratiche anodine con cui abitiamo il mondo.

10.2.2) Due saperi, due storie

Ogni storia è in realtà due storie. Vi è la storia di quanto è realmente accaduto e vi è la storia di come è stato percepito. Il primo tipo di storia si occupa di fatti e di figure, il secondo, invece, delle immagini e le parole che

⁴⁹² Cfr. C. Ginzburg, *Il filo e le tracce. Vero, falso, finto*, Milano, Feltrinelli, 2006.

⁴⁹³ Nel corso degli anni Ginzburg è tornato a più riprese a riflettere sul proprio metodo di ricerca storiografica e sulle sue implicazioni autobiografiche. In particolare, in *Occhiacci di legno* (Milano, Feltrinelli, 1998), raccolta di saggi sulle immagini e l’immaginario il cui sottotitolo, “riflessioni sulla distanza”, ha un forte sapore warburghiano (il concetto stesso d’immagine è, per Warburg, “la creazione consapevole di una *distanza* tra l’io e il mondo”), per quanto non esplicitato da Ginzburg. L’altro è *Rapporti di forza* (Milano, Feltrinelli, 2000), nel quale si occupa dell’ “altra faccia della medaglia” del “paradigma indiziario”, e cioè delle “prove”, di cosa distingue gli indizi falsi da quelli veri. E’ in un’intervista rilasciata al Sole 24 ore, però, che Ginzburg riconosce come l’elemento autobiografico abbia svolto un ruolo cruciale nella sua elaborazione del “paradigma indiziario”, a venticinque anni dalla pubblicazione di *Spie*: “in maniera implicita, il saggio voleva essere anche una riflessione sul mio lavoro passato: una sorta di cripto-autobiografia intellettuale” (in “L’intuizione alla prova”, Il Sole 24 ore- 2 settembre 2007).

definiscono la cornice in cui tali fatti e figure assumono un significato.

W.J.T. Mitchell⁴⁹⁴

Se è vero che la “forma è sostanza” (e oggi più che mai, se possibile, a maggior ragione, nel bel mezzo della cosiddetta “postmodernità”) il riconoscimento di questa forma della conoscenza storiografica implica a sua volta delle ripercussioni sulla superficie stesse della storia. E se, tenendo fermo quello che Dike rivela al *koûros* Parmenide, “lo stesso è pensare ed essere” (fr. 8, v. 34), allora un mutamento nella prospettiva di pensiero (in questo caso, della coscienza storiografica) implica necessariamente il riconoscimento di una caratteristica del proprio oggetto (la superficie della storia) che, pur *insistendovi* già da sempre, era rimasta fino ad allora in ombra. Così come la mente di noi mortali non è uniforme, come quella chiara della Dea che tutto osserva dall’alto, ma ancipite, e oscilla continuamente tra astrazione e prassi, allo stesso modo, allora, anche la nostra memoria storica non sarà di tipo unitario, ma duplice come Giano, e si svilupperà su due piani distinti, sebbene inseparabili l’uno dall’altro.

Il primo è quello della “storia” in senso stretto, come una successione *diacronica* di fatti che si avvicendano, basata su un modello lineare, euclideo, evolutivo e progressivo, sulla cui superficie piana si affacciano fenomeni sempre nuovi, incommensurabili con quelli del passato: nuovi assetti geopolitici, nuove civiltà, nuove tecnologie, nuove entità politiche, nuovi conflitti, nuove malattie, nuove forme di produzione e di economia. È questa che possiamo definire *storia degli eventi*, la storia come la impariamo sui libri di storia, con le sue grandi manovre, i suoi fatti, i suoi sconvolgimenti, i suoi “uomini fatali”. Ma questo spazio euclideo, lineare, diacronico, non è l’unico piano su cui si proietta il grande film della storia. Esso, infatti, può essere anche proiettato su uno spazio curvilineo, sferico, come quello della geometria riemanniana, sulla cui superficie ogni evento, tecnica, conoscenza, viene considerato per la funzione che svolge rispetto al contesto culturale in cui si dà, come funzione ricorrente di una forma di vita, che ritorna ciclicamente, o piuttosto *insiste* nella storia degli eventi a dispetto dei mutamenti della sua forma esteriore. Una “storia”, quest’ultima, molto più difficile da riconoscere come tale, fatta di *sincronie*, di giustapposizioni e di anacronismi, di ritorni delle stesse strutture in forme diverse (ritornano gli assetti politici, le credenze religiose, gli stili artistici⁴⁹⁵), di *persistenze* di forme arcaiche di conoscenza e comportamento, di *resistenze* di antiche superstizioni e fobie al vento apparente del progresso e della secolarizzazione, del ricorso a pratiche primitive, remote, vetuste⁴⁹⁶. Possiamo definire *storia delle persistenze* questo secondo orizzonte dell’accedere storico, fittamente intrecciato col primo, anzi inseparabile da esso, proprio come nella linguistica saussuriana il piano sintagmatico delle sincronie della *langue* è inseparabile da quello

⁴⁹⁴ W.J.T. Mitchell, *Cloning Terror*, Firenze-Lucca, Casa Usher, 2012, p. 9.

⁴⁹⁵ Sull’ “eterno ritorno” degli stili artistici rimando al fondamentale saggio di P. Chiasera, *Art Criticism 2.0*, in cui traccia, attraverso un percorso per tavole tematiche, un affascinante parallelismo tra il primo e il secondo stile dell’arte romana e le avanguardie dell’arte contemporanea basandosi sul modello anaciclico spengleriano.

⁴⁹⁶ Si pensi alle pratiche “medievali” della tortura, della decapitazione e perfino della crocifissione, che ricorrono amaramente nelle cronache contemporanee del terrorismo islamico e della sua “guerra” condotta dalle potenze occidentali (che per sdoganare la tortura nel nuovo millennio l’hanno praticamente legalizzata).

paradigmatico, diacronico, della *parole*, o nella filosofia del linguaggio di Wittgenstein la regola è inseparabile dall'uso.

È al crocevia di questi due orizzonti della temporalità storica che Mitchell, in *Cloning Terror*, ha situato la sua “iconologia del presente”, individuando nella “guerra delle immagini” tra gli attacchi imprevedibili del terrorismo internazionale e le risposte a essi da parte delle potenze militari occidentali quella che abbiamo chiamato la *storia degli eventi*, le “contingenze storiche” sartriane, “il colpo di dadi, [...], la sorpresa” (Mitchell 2012, p. 187); simultaneamente alla giostra rutilante degli eventi della “guerra al terrore”, però, la storia di questi anni è stata attraversata anche da un fiume più profondo, emerso nelle tecniche di produzione, diffusione e consumo di immagini, nel quale Mitchell ha riscontrato un riflesso della *longue durée* foucaultiana, “la storia dei sistemi impersonali, delle *epistemai*, delle discipline e delle istituzioni” (*ibidem*) e che noi abbiamo chiamato *storia delle persistenze*. L'epitome di questa seconda storia è rappresentata dalla tecnica di riproduzione “assoluta” della clonazione, che “letteralizzando” l'ideale arcaico della *mimesis*, ha reso possibile il sogno di realizzare “una copia vivente di un essere vivente”, l'immagine “animistica” per eccellenza. Tale possibilità tecnica ha riattualizzato tutta una serie di fobie ataviche rispetto alle immagini, di ordine etico, religioso e politico e che si iscrive in un quadro storico più ampio, situandosi al punto di incontro tra due rivoluzioni che hanno interessato la tecnica del nostro tempo: quella “digitale” nel campo delle telecomunicazioni e quella “genetica” in ambito biologico. Dal punto di vista culturale, allora, se, l'industrializzazione massiccia e conseguente massificazione della società del XX secolo caratterizzarono quella che Benjamin definì “epoca della riproducibilità meccanica” delle immagini, oggi, dice Mitchell, si può parlare di un' “epoca della riproducibilità biocibernetica”, rispetto alla quale la clonazione non solo è il prodotto⁴⁹⁷, ma anche la *metapicture*, l'*exemplum* che per metonimia riproduce in sé le caratteristiche dell'immagine nell'era del digitale: un codice alfanumerico che permette di clonare all'infinito qualsiasi immagine, così come DNA è il codice che permette di clonare la vita biologica.

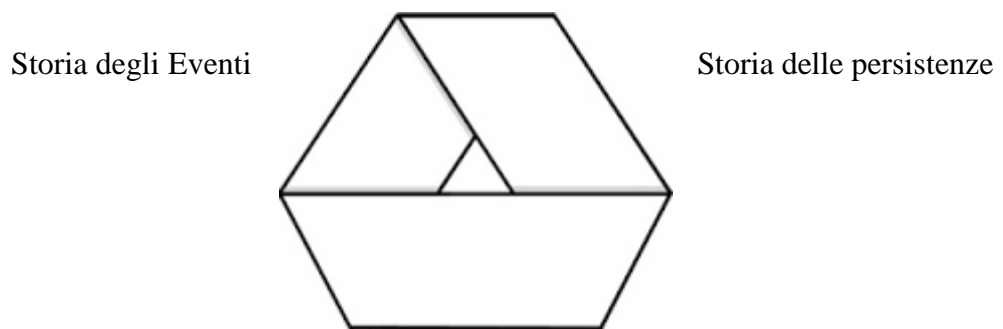
La storia delle immagini del nostro presente storico, dunque, procede su due piani distinti, seppure embricati l'uno nell'altro: quello dell'evenemenzialità radicale degli attacchi terroristici e quello della lunghissima durata, della storia vecchia quanto l'uomo, delle tecniche di riproduzione dei fenomeni, dei modelli, delle immagini con cui si rappresenta le cose e dà senso al mondo in cui vive. Entrambe queste forme della temporalità, però, si presentano oggi come il luogo di un conflitto, di una tensione, di uno scontro tra forze contrastanti, che Mitchell chiama rispettivamente “Guerra al Terrore” e “Guerra dei Cloni”:

nella storia delle immagini che ho tentato di ricostruire sono dunque all'opera due distinte temporalità e altrettante nozioni di “evento”. La temporalità della Guerra al Terrore è segnata da fatti databili molto recenti, che restano iscritti nell'immaginario collettivo. La temporalità delle Guerre dei Cloni, invece, ha una *durée* molto più lunga. È un aggiornamento, una ri-letteralizzazione di una *metapicture* che turba da sempre la facoltà umana dell'immaginazione e le sue pratiche di rappresentazione. Creare un'immagine vivente di un essere vivente è il fine utopistico della mimesi. Si tratta di un atto divino, e il clone incarna la tentazione biotecnologica di

⁴⁹⁷ Reso possibile dalla genetica e dalle tecniche digitali di sequenziamento del DNA: le biotecnologie odierne non sarebbero possibili senza i modelli digitali di calcolo e analisi dei dati.

“giocare a Dio”⁴⁹⁸. Le narrazioni bibliche sulle origini della vita rafforzano il carattere sacrale del processo riproduttivo. La creazione dell'uomo è la storia della realizzazione di una forma di vita artificiale, ed Eva potrebbe essere considerata come un clone di Adamo (intendendo qui la clonazione come produzione di una nuova creatura a partire da una parte di un'altra). Anche le dottrine dell'Incarnazione e dell'Immacolata Concezione presentano delle assonanze con quel processo che oggi chiamiamo clonazione, dal momento che Dio “genera” il Figlio – immagine perfetta del Padre – non attraverso un rapporto sessuale con Maria, ma utilizzando il suo grembo verginale come l'ospite in vitro di un feto già vivo, una copia esatta di se stesso. I Greci intesero invece la clonazione come un processo botanico di innesto e ibridazione, nel qual caso il dio è concepito come un giardiniere.

Come ogni modello binario, anche quello di Mitchell non deve essere interpretato come una rigida alternanza di due orizzonti alternativi, rappresentabili nella forma statica del *tableau*. Tutto al contrario, questi due orizzonti sono di fatto, i due lati, dell'unica pellicola in cui è registrato il corso della storia, i quali si intrecciano come in un nastro di Möbius, trapassando incessantemente l'uno nell'altro, in una dinamica costante, e ogni evento della storia può essere letto sia in termini di progresso che di persistenza, di novità e di ritorno, di mutamento e di resistenza:



In tal senso, allora, se è vero che il terrorismo, e, con esso, l'intero sistema della “guerra al terrore”, è quanto di più “evenemenziale” si possa immaginare, “accadendo” all'improvviso, negli attentati dinamitardi, nelle azioni di guerriglia, nei raid militari, nei bombardamenti, è altrettanto vero che anch'esso comporta tutta una serie di persistenze, reminiscenze e ritorni, di provenienza indatabile, vecchie quanto l'uomo: non solo le già menzionate pratiche arcaiche della decapitazione del nemico a scopo dimostrativo e intimidatorio e della tortura⁴⁹⁹, ma l'emozione stessa del terrore, di una paura spettrale, senza referente immediato (cfr. *infra*, *Antispazio # 5*), riporta l'eco delle nostre fobie più antiche e inveterate. Similmente, la possibilità tecnica della clonazione e le nuove tecnologie digitali di produzione e diffusione di immagini, non sono soltanto il luogo della *longue durée* storica, del ritorno di vecchie paure e nuove idolatrie rispetto al doppio, alla copia, al simulacro, ma anche la “cutting edge” del progresso tecnologico, e si avvicinano a una rapidità tale da relegare nell'obsolescenza ogni acquisizione anche di poco precedente.

⁴⁹⁸ W.J.T. Mitchell, *Cloning Terror*, op. cit., 2012.

⁴⁹⁹ A cui si deve aggiungere una serie infinita di altre brutalità, tra cui, perfino la crocifissione, praticata dalle milizie dell'Isis, che ne diffonde viralmente le immagini nel web.

Gli esempi del terrorismo e della clonazione che Mitchell seleziona come immagini dialettiche del nostro tempo, dunque, non devono essere assunti schematicamente, l'uno come epitome della storia degli eventi sartriana e l'altro come manifestazione della lunga durata foucaultiana, della persistenza dell'arcaico nel contemporaneo, ma, appunto, come immagini "dialettiche", ognuna delle quali può essere letta sia dal suo lato "euclideo", come prodotto di una novità storica, di un evento senza precedenti, come stadio irripetibile di un progresso lineare, che dal suo lato "riemanniano", proiettandola sullo spazio curvilineo dell'eterno ritorno di tutte le cose, come ripetizione in forme nuove di antichissime strutture dell'azione, dell'emozione e dell'intelletto. Qualsiasi fenomeno storico, insomma, è un misto di novità e arcaismo, di "primavoltità" ed "eterno ritorno", e il registro profondo, arcaico, *persistente*, "eternamente primitivo", non è che il risvolto del nastro di Möbius su cui è arrotolata la storia degli eventi.

Scolio: Geometria della percezione ed estetica della storia. Come ha mostrato Kant nella prima parte della *Critica della Ragion Pura* ("estetica trascendentale"), l'intreccio tra piano sinottico e diacronico è radicato nelle forme stesse della nostra sensibilità, nelle nostre intuizioni a priori del tempo e dello spazio, della diacronia matematica e della sincronia geometrica. Sul piano propriamente estetico, da queste due "intuizioni a priori" si possono far discendere, da un lato, le arti performative della danza, della musica, del teatro e della retorica, e dall'altro, le arti visive (architettura, pittura, scultura, scenografia, etc.) sincroniche e spaziali. Un discorso a parte, invece, si deve far per la scrittura che si situa esattamente a metà rispetto a questi due orizzonti, essendo la traccia visibile di un processo diacronico, la spazializzazione del tempo della parola.

Mentre Kant concepiva lo spazio solo nei termini della geometria piana euclidea, però, oggi sappiamo che lo spazio, e in particolare lo spazio della percezione, non è lineare ma curvilineo. D'altra parte, come osserva Panofsky⁵⁰⁰, nell'immagine retinica le forme non sono proiettate su una superficie piana, ma concava: per questo l'ottica antica, molto più vicina alla sua base empirica, era curva, e teneva conto della modificazione sferica della forma delle cose viste. "La costruzione prospettica esatta – invece – astrae radicalmente dalla struttura dello spazio psico-fisiologico: non solo il suo risultato, ma addirittura il suo fine, è di realizzare nella raffigurazione dello spazio quell'omogeneità e quell'affinità che il vissuto [Erlebnis] immediato dello spazio ignora, di trasformare lo spazio psico-fisiologico in quello matematico"⁵⁰¹.

La concezione estetica di Kant, dunque, che affonda fin dentro ai sensi la teoria dello spazio lineare euclideo, facendone lo spazio stesso delle nostre intuizioni percettive, è un portato della forma simbolica della "prospettiva centrale" che Kant eredita dalla rivoluzione scientifica seicentesca, basata a sua volta sulla rappresentazione matematica dello spazio dell'arte rinascimentale. Un portato denso di implicazioni quello del modello euclideo della rappresentazione rinascimentale dello spazio nel pensiero di Kant, che trasforma surrettiziamente – o per lo meno inconsapevolmente – un costrutto intellettuale in una presunta realtà fisiologica, a testimonianza di come la nostra stessa percezione dei fenomeni sia intrisa di cultura. In altri termini, possiamo dire che Kant "vedeva curve" ma credeva di vedere linee, superfici piane, perché "sapeva" dalla matematica, dall'arte, dalla geometria euclidea, dalla fisica newtoniana e dall'intera forma di vita in cui viveva che lo spazio è piano, rettilineo. Oltre a questa implicazione, però, ve n'è un'altra più profonda, relativa ai modelli spaziali che, necessariamente, ci facciamo del tempo.

Come tale, infatti, il tempo è irrepresentabile, e cioè "indicibile" e "invisibile", e se ne parliamo, è soltanto nella misura in cui lo possiamo ricondurre a un modello spaziale, figurandocelo in qualche modo. Ma questo significa che la nostra concezione del tempo – e quindi anche della temporalità storica – riposa sulla nostra concezione dello spazio: per questo Kant, ignorando che lo spazio euclideo è solo un caso limite tra la geometria "sferica" di Riemann e quella "concava" di Lobačevskij, riteneva che anche il tempo storico procedesse esclusivamente secondo una linearità progressiva, euclidea, e che fosse avviato auspicabilmente verso un' "Aufklärung" della ragione e una "pace perpetua" tra le nazioni (o, nella sua versione distopica, verso

⁵⁰⁰ E. Panofsky, *La prospettiva come forma simbolica*, Milano, Abscondita, 2007.

⁵⁰¹ Ivi, p. 40.

il crollo e l'apocalisse). Viceversa, il modello spaziale delle geometrie curve ha portato, come è noto, alla grande rivoluzione copernicana del '900, quella della fisica einsteiniana, concependo l'universo fisico come un "continuum quadridimensionale", in cui spazio e tempo sono funzione l'uno dell'altro, che ha abbattuto la frontiera tra di essi, "relativizzandoli". Il che non significa, però, che la geometria piana euclidea e la meccanica newtoniana, fondata su di essa, siano di per sé "sbagliate": piuttosto, sono un caso-limite, una circostanza particolare (lo spazio a curvatura "0") all'interno degli infiniti spazi possibili (a curvatura < 0 , come gli spazi studiati da Lobačevskij, oppure a curvatura > 0 , come il più noto spazio riemanniano, alla base della teoria einsteiniana della relatività).

Analogamente, l'osservazione e l'analisi dei processi storici di lunga durata, non intende in alcun modo negare l'evidenza che la storia è anche, originariamente, una "suite" di eventi, una superficie in cui appaiono e scompaiono uomini, guerre, nazioni, civiltà intere. Eppure, questi eventi, non accadono in maniera del tutto dispersa, ma secondo delle regolarità, delle ciclicità, e spesso manifestano la persistenza, in forme diverse, di medesime strutture (come l'anaclosi degli ordinamenti politici studiata da Polibio e ripresa da Spengler), e quindi di un medesimo uomo, che "in ogni epoca è sempre lo stesso"

10.2.3) Il paradigma indiziario di Carlo Ginzburg

La storia procede su un unico registro che in realtà sono due, embricati, involuppati l'uno nell'altro. La ricerca morfologica di Ginzburg, pur senza mai perdere di vista la successione diacronica della storia degli eventi, cerca di far emergere il secondo aspetto (quello della persistenza, dell'isomorfismo, dell'analogia, del sincronismo), che tende per sua natura ad essere assorbito dall'orizzonte degli eventi, confondendosi con esso, come nell'uso empirico della mente non si può distinguere tra regola e prassi, e lo fa tracciando inferenze d'ogni genere sull'intera superficie della storia e della cultura.

La vastità dei temi da lui trattati è davvero notevole: si va da uno dei suoi celebri studi su un processo di stregoneria nel '500, a una lettura del caso clinico dell' "uomo dei lupi" Freud, agli studi di Dumézil e al loro rapporto con la cultura nazista, alle fonti ovidiane in Tiziano, passando per un lungo e informatissimo capitolo sul metodo iconologico ("Da Aby Warburg a Ernst Gombrich. Note su un problema di metodo"), fino al fondamentale "Spie. Radici di un paradigma indiziario". È in questo saggio che rende esplicita la struttura del suo approccio morfologico, arrivando a definire un vero e proprio paradigma per le scienze umane, che lui chiama "paradigma indiziario", sul modello di quel saper-fare, di quella "seconda testa" dei mortali che si adombra nella prassi ed è rimasta a lungo celata sotto le architetture grandiose delle scienze ontologiche. È qui che Ginzburg compie il "grande balzo" al di là della superficie euclidea della "storia degli eventi", per ritrovare una radice "protostorica", una conoscenza originaria che, non situandosi in alcun modo fuori dalla storia, insiste in ogni sua piega e "ritorna eternamente", in ogni forma del sapere e dell'agire umano.

Se l'origine non è un evento arcaico, antecedente alla storia, ma una struttura immanente, di cui si possono ripercorrere i "corsi e ricorsi storici"⁵⁰², questo significa che essa si trova ovunque nel luogo e nel tempo in cui viviamo, in noi stessi, nel nostro modo di guardare al mondo, di orientarci, di prendere decisioni, di stabilire valori, nei nostri desideri, nelle nostre paure, nel nostro linguaggio, nel nostro rapporto con le immagini, nei simboli stessi della nostra cultura. Per questo Ginzburg non poté scoprire il "paradigma indiziario" se non "in un riflesso autobiografico", prendendo coscienza, cioè, del fatto che il suo stesso

⁵⁰² Celeberrima formula di un altro grande pensatore del tempo cairologico: Giambattista Vico, che se ne serve nella costruzione della sua *Scienza nuova* (Milano, Bompiani, 2012).

modo di fiutare piste storiografiche (ricercando analogie, stabilendo inferenze, congetturando, di “fingendo hypotheses”, facendo induzioni) che lo aveva portato a spaziare così ampiamente sulla superficie della cultura, era la manifestazione di una facoltà cognitiva arcaica dell’umano, depositatasi in lunghi millenni nel nostro corredo genetico, e sempre presente, insistente, e re-sistente ad ogni tentativo di estirparla (o meglio di “esorcizzarla”) da parte della razionalità dispiegata, della logica, della dialettica e dell’ontologia. Un sapere, l’aveva già notato Kant, così intessuto con la prassi da essere molto difficile da portare sul piano dell’astrazione, per rivelarne la struttura e tracciarne la genealogia.

È per questo, forse, che sono occorsi così tanti anni a Ginzburg prima che riuscisse a esplicitare, anzitutto a se stesso, il suo particolare “talento morfologico” di storico, il fiuto da segugio che lo ha guidato attraverso la storia per trarne delle forme, permettendogli di cogliere intere “forme di vita” culturali nei dettagli anodini delle umili vite di uomini della strada⁵⁰³. Una volta riconosciuta in se stesso questa sensibilità originaria per le signature disseminate sulla superficie della storia – una sensibilità che si situa necessariamente al di qua del suo addestramento, della sua formazione, delle sue letture, della sua educazione, ma nasce nell’istinto e si coltiva nella pratica della ricerca – Ginzburg ha potuto ritrovarne le molteplici manifestazioni, sparpagliate nell’intero corso della storia della cultura, a partire dalle prime testimonianze scritte di epoca mesopotamica.

Se si passa “a contropelo” tale storia, infatti, si può notare come “sia emersa storicamente una costellazione di discipline imperniata sulla decifrazione di segni di vario genere, dai sintomi alle scritture” (*ivi*, p. 169), che va dai primi testi divinatori degli scribi mesopotamici, alla psicanalisi freudiana e alla sua ricerca dei lapsus rivelatori dell’inconscio, passando per la sensibilità indiziaria dell’eroe dei romanzi di Conan Doyle, l’investigatore Sherlock Holmes, il metodo attributivo del *connaisseur* d’arte Giovanni Morelli, basato sui dettagli negletti d’artista, e infine, per tutte le scienze naturali, dalla semeiotica medica (con il suo duplice orizzonte diagnostico-eziologico e prognostico-terapeutico), alla biologia evolucionista, alla paleontologia, alla geologia. Tutti questi saperi⁵⁰⁴ sono accomunati da una stessa “capacità di risalire da dati sperimentali apparentemente trascurabili a una realtà complessa non sperimentabile direttamente”. (*ivi*, p. 166): è questa l’essenza, fondata sulla capacità semiotica – e, sul piano logico, sul principio di induzione – del metodo di conoscenza che Ginzburg chiama “paradigma indiziario”, già riscontrabile nelle prime tavolette mesopotamiche, ma presumibilmente molto più antico della storia documentaria, della civiltà stessa:

si può parlare di un paradigma indiziario o divinatorio, rivolto a seconda delle forme di sapere, verso il passato, il presente o il futuro. Verso il futuro – e si aveva la divinazione in senso proprio;

⁵⁰³ Paradigmatico, in questo senso, è il duplice processo per eresia intentato contro Domenico Scandella, oscuro *mugnaio* di Montereale del Friuli, che Ginzburg ricostruisce ne *Il formaggio e i vermi* (Torino, Einaudi 1976). A partire da questo “insignificante” episodio di microstoria, infatti, il nostro autore ricostruisce l’intero panorama della cultura magio-religiosa del nord-italia cinquecentesco, la topologia del rapporto tra classi dominanti e subalterne e solleva una serie di questioni critiche di portata generale (il rapporto tra micro-storia e grandi narrazioni, tra cultura “popolare” e “alta” cultura, etc.).

⁵⁰⁴ Una piccola selezione degli esempi citati da Ginzburg, che coinvolgono anche la filologia, l’archeologia e molte altre forme di sapere congetturale, induttivo.

verso il passato, il presente e il futuro – e si aveva la semeiotica medica nella sua duplice faccia, diagnostica e prognostica; verso il passato, e si aveva la giurisprudenza.⁵⁰⁵

Che si tratti di ricostruire un evento passato o di prevederne uno futuro, alla base di ogni induzione vi è un'intima intelligenza dei segni, una sensibilità per le forme, per le loro somiglianze, analogie, e differenze che nella lunghissima *durée* dell'evoluzione biologica si è inscritta nel nostro stesso corredo genetico. Da questo punto di vista, il fatto stesso che riusciamo a decifrare una storia degli eventi, a riconoscerli come tali, a comprendere qualcosa come un "fatto" riposa sulla nostra capacità innata di "interpretare", di stabilire inferenze, di attribuire un *sensu* ai fenomeni, e cioè una "direzione" sulla freccia del tempo euclideo, inferendo, sulla base di pochi segni, sia il "da dove vengono" (eziologia e diagnosi, giurisprudenza, archeologia, scienze naturali, etc.) che il "dove sono diretti" (non solo la divinazione astrologica dei caldei, ma anche la prognostica medica, la meteorologia, l'economia, e tutti i saperi previsionali). Perciò il modello piano, euclideo, della storia come processo sequenziale, non è che la "facies superficiale" del "tempo profondo"⁵⁰⁶, quello del ritorno e della persistenza, legato alla capacità umana di istituire "supplementi di senso" all'interno del proprio ambiente e nel corso degli eventi. Se così non fosse, se non avessimo la facoltà "semiotica" di stabilire nessi, ricorrenze, somiglianze, analogie, non potremmo nemmeno parlare di storia, ma ce ne andremmo alla deriva, senza senso, senza direzione, senza orientamento, senza *mundus*, insensibilmente abbandonati al flusso dell'accadere.

Eppure, con la "nascita dell'occidente" ai tempi della Grecia classica⁵⁰⁷, tale sensibilità rispetto ai segni, alle tracce e agli indizi, la capacità di tracciare inferenze, di "leggere" il passato (diagnosi) e il futuro (prognosi) nel sintomo (*semeion*) presente, e tutta quella "costellazione di saperi" qualitativi che ne discendono, è stata relegata ai margini della conoscenza, cadendo poco a poco in uno stato di dimenticanza, soppiantata da modelli quantitativi di conoscenza. "Passando dalle civiltà mesopotamiche – continua infatti Ginzburg –, alla Grecia questa costellazione muta profondamente" (*ivi*, p. 169): con la cultura della *polis* greca, infatti, si afferma un nuovo approccio alla conoscenza del corpo, del linguaggio e della storia degli uomini, che esclude per principio l'intervento divino nei suoi modelli causali di rappresentazione dei fenomeni. Quello che si tende a trascurare, però, di fronte all'affermarsi del *logos* greco, è che tale straordinaria conquista intellettuale, di cui siamo "ancora eredi" (*ibidem*), non ha comportato, di fatto, un abbandono del paradigma indiziario, basato sulla decifrazione di segni, e "ciò è particolarmente evidente nel caso della medicina ippocratica, che definì i propri metodi riflettendo sulla nozione di sintomo (*semeion*)" (*ivi*, p. 166). D'altra parte, però, per quanto, di fatto, il paradigma indiziario continuasse a essere impiegato nelle pratiche più disparate ("i medici; gli storici; i politici; i vasai; i falegnami; i

⁵⁰⁵ C. Ginzburg, *Miti emblematici spie. Morfologia e storia*, op. cit., p. 169.

⁵⁰⁶ I termini "superficiale" e "profondo" possono dare adito a equivoci: come ho detto, la superficie della storia è una sola, che intreccia eventi e processi ciclici, novità e persistenze nello spazio monodimensionale del nastro di Möbius. Ciò nonostante, però, l'orizzonte dell'evento, della novità, della successione, della linearità è infinitamente più visibile di quello della persistenza, che si *inscrive* in esso, e da esso è, di fatto, indistinguibile. Cogliere le persistenze e i ritorni, le analogie, gli anacronismi, le somiglianze e le inferenze, richiede un *surplus* di interpretazione, un "approfondimento", e cioè un affinamento dello sguardo.

⁵⁰⁷ E cioè, come ci ricorda Severino nelle sue *Lezioni veneziane* (op. cit.), con la nascita dell'ontologia, con l'interpretazione della cosa in quanto "essente" (*to on*).

marinai; i cacciatori; i pescatori; le donne: sono queste soltanto alcune delle categorie che operavano, per i Greci, nel vasto territorio del sapere congetturale” – ivi p. 170), con la scoperta del *logos* e la nascita dell’ontologia il pensiero greco si fornì di uno strumento teorico molto più potente – “l’astrazione” (ivi, p. 181), basata sulla deduzione rigorosa, sull’assimilazione dialettica, sulla stima oggettiva, sul calcolo quantitativo – e “quel paradigma rimase [...] schiacciato dal prestigioso (e socialmente più elevato) modello di conoscenza elaborato da Platone” (ivi, p. 170).

Nella prima parte abbiamo visto come l’ontologia greca (nel cui solco sono fiorite la teologia medievale, dalla metafisica moderna e dalla tecnica contemporanea) non faccia che riproporre surrettiziamente un sapere di tipo induttivo-congetturale, ermeneutico, ipostatizzando la propria interpretazione dell’ente come una verità assoluta, sottratta alla storia e alla decisione. Parmenide stesso, padre dell’ontologia, era consapevole che ogni sapere, perfino il sapere dei saperi dell’ontologia, riposa su un’interpretazione, su una decisione sovrana, un gesto, una segnatura, incarnata nel suo *Poema*, dalla dea Dike. Una consapevolezza, del resto, che non mancava agli stessi Platone e Aristotele, i quali, con le loro dimostrazioni (onto)logiche contro la vuota retorica sofistica, riproposero nelle forme dell’apodissi logica (apparentemente neutrali, e quindi inoppugnabili), il gesto sovrano di Dike, istituendo uno stato di diritto sull’anomia della parola, un ordine del discorso filosofico capace di escludere il sapere “logologico” e “iconologico” della sofistica⁵⁰⁸.

Rimando a quei capitoli, dunque, per un’analisi più accurata di come è avvenuto, nella Grecia classica, l’occultamento di questo sapere arcaico, che pure ha continuato a esistere, o meglio a *insistere*, disseminato fin nelle pieghe più sottili della nostra cultura, tramandandosi fino ai giorni nostri. Quello che qui si tratta di comprendere – con Ginzburg – è quale sia la fisionomia di tale sapere che intreccia “teoria e prassi”, “essere e decisione”, “ontologia e deontologia”, cercando di ricostruire (per via necessariamente “indiziaria” e “congetturale”) l’“antefatto”, per così dire, della “scena della *theoría*” parmenidea, cosa venga prima dell’alba dell’occidente, della *polis* greca e delle dispute tra filosofi e sofisti, seguendone le radici fin oltre i primi documenti storiografici, fino a prima della scrittura e della civiltà.

10.3) Dal surmoderno al paleolitico: il paradigma indiziario come paradigma venatorio

Saper leggere il libro del mondo con parole cangianti e nessuna scrittura.

F. De André

Fin dalle sue origini, per sopravvivere l’uomo ha sviluppato una capacità unica tra tutte le creature: quella di attribuire un supplemento di senso alle cose e ai fenomeni, di interpretarli come “segni” di qualcos’altro, come “indizi”, come simboli. Ginzburg, nella sua raccolta di saggi *Miti, Emblemi, Spie*, compie un’accurata indagine attorno alle sopravvivenze fino ai nostri giorni di questa forma arcaica di pensiero sensibile ai dettagli, agli indizi, alla trama di segni, analogie e corrispondenze che percorrono il mondo e che congiungono elementi

⁵⁰⁸ Finendo – come abbiamo visto con Barbara Cassin – per ri-produrre loro stessi il discorso dell’ontologia come un “effetto sofistico”, come il discorso più persuasivo di tutti.

disparati in costellazioni di senso. Le prime tracce di questo pensiero non si trovano nelle costruzioni della scienza e nei documenti della scrittura, ma nella stessa vita cognitiva di ciascuno di noi, così come che si è formata in seguito a lunghi millenni di esistenza nomadica dedita alla caccia e alla raccolta di piante selvatiche:

per millenni l'uomo è stato cacciatore. Nel corso di inseguimenti innumerevoli ha imparato a ricostruire le forme e i movimenti di prede invisibili da orme nel fango, rami spezzati, pallottole di sterco, ciuffi di pelo, piume impigliate, odori stagnanti. Ha imparato a fiutare, registrare, interpretare e classificare tracce infinitesimali come fili di bava. Ha imparato a compiere operazioni mentali complesse con rapidità fulminea, nel fitto di una boscaglia o in una radura piena di insidie⁵⁰⁹.

Tale sensibilità cognitiva e intellettuale, è una caratteristica che abbiamo acquisito nel corso di lunghissimi millenni di vita nomade di caccia e raccolta, fino a fissarla poco a poco nel nostro corredo genetico. Essa è una risposta a una “necessità biologica”, un adattamento evolutivo, che i nostri progenitori hanno sviluppato non solo per procacciarsi il cibo e un riparo, ma anche, correlativamente, per affrontare le proprie paure, orientare le proprie scelte, stabilire i valori della propria forma di vita. Come abbiamo già osservato nella prima parte di questa sezione, è sullo sfondo di questa stessa “necessità biologica” che si è sviluppata la “prima testa”, il sapere tautologico dell'ontologia e della logica dialettica che sta alla base della scienza e delle tecniche occidentali: come direbbe Warburg, sono due piante “innestate su un unico ramo”⁵¹⁰.

La “tesi” di questo lavoro, e cioè l'identificazione dell'*Urmensch* warburghiano con quello che abbiamo chiamato *homo signator*, è il punto in cui il pensiero di Ginzburg incontra più in profondità quello di Warburg, e forse al di là delle sue stesse intenzioni. Nonostante abbia dedicato a quest'ultimo una lunga trattazione nel saggio epistemologico “Da A. Warburg a E. Gombrich” – in cui ricostruisce il metodo paradigmatico-indiziario con cui egli ha rivoluzionato la storia dell'arte – è soltanto in “Spie” che va al cuore del “problema che comandava” Warburg – “quello dell'influenza degli antichi”⁵¹¹ – dando un volto all'uomo arcaico che ritorna in ogni epoca e in ogni cultura, nelle immagini, nelle leggende, nelle feste, e in ogni manifestazione della vita simbolica degli uomini. Un “volto” che è una figura emblematica, se non il paradigma per eccellenza, dell'*homo signator*: quello del cacciatore-raccoglitore del paleolitico.

Dal punto di vista metodologico, è fondamentale riconoscere, col Ginzburg del saggio sul metodo warburghiano, come anche Warburg fosse uno dei campioni più rappresentativi di quel “paradigma indiziario” da lui teorizzato. Anche Warburg infatti, si distingueva per un fiuto eccezionale, unito a un'erudizione sterminata, con cui ricercava come un *Trüffelschwein* – “un maiale da tartufi”, quale si autodefinì scherzosamente⁵¹² – le tracce, le piste, gli indizi

⁵⁰⁹ C. Ginzburg, *Miti emblemi spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino 1986, p. 166.

⁵¹⁰ Espressione che Warburg utilizza nella conferenza sul *Rituale del serpente* (Milano, Adelphi, 1998) a proposito della “dualità [nella tragedia classica] di coro tragico e dramma satiresco, ‘innestati su un unico ramo’”, p. 45.

⁵¹¹ A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico*, La Nuova Italia, Firenze 1966, p. 364.

⁵¹² Tagebuch, 8 aprile 1907, in E. Gombrich, *Aby Warburg una biografia intellettuale*, Milano, Feltrinelli, 1983 p. 127.

che avrebbero potuto aiutarlo a far luce sul proprio “problema”, non soltanto nelle opere d’arte e nei documenti riconosciuti dalla cultura ufficiale, ma in ogni genere di “segno” gli si offrì sulla superficie dell’esperienza: “testamenti, lettere di mercanti, imprese amorose, arazzi, quadri famosi e oscuri: come scrive la Bing, Warburg insegnò ‘che si possono far sentire voci umane articolate anche da documenti di scarsa importanza’” (Ginzburg 1986, p. 33). Nel prossimo “antispazio” torneremo più diffusamente su questa caratteristica unica dell’approccio warburghiano alla ricerca, su *come* egli selezionasse i materiali del proprio studio e quale tipo di inferenze tracciasse tra di essi. Quello che adesso si tratta di capire, invece, è il *che cosa* di tale indagine, il problema che lo guidava, il *daimon* che in parte lo ossessionava e in parte lo orientava, il suo (s)oggetto, che egli definiva in maniera sibillina “l’influenza degli antichi”. Chi erano, dunque, questi “antichi” sulle cui tracce Warburg ha trascorso la sua intera esistenza?

Stando ai soli articoli pubblicati in vita da Warburg, raccolti nella silloge curata da Gertrud Bing sotto il titolo di *La Rinascita del Paganesimo antico*, la risposta a tale interrogativo non sembrerebbe difficile: gli antichi sono i Greci di età classica, di cui si può tracciare l’ “eterno ritorno” sulla superficie della storia delle rappresentazioni e della geografia culturale, da nord a sud, da est a ovest, e i mutamenti, le inversioni di senso dei loro simboli, la loro trasformazione, fino alla vera e propria trasfigurazione che assunsero nelle figure demonico-astrologiche di provenienza orientale tramandate dalla decadente civiltà ellenistica per tutto il corso del medioevo⁵¹³. Dopo gli anni bui del medioevo, i simboli dell’antichità classica risbocciarono nel sublime equilibrio di forma e passione dell’arte e della cultura del Quattrocento fiorentino, a cui ha fatto seguito una nuova decadenza, l’irrigidimento nella “maniera” cinquecentesca, l’ulteriore trasfigurazione nel barocco, etc., per sopravvivere, per lo più inconsapevolmente, anche nelle immagini e negli stereotipi della cultura di massa della società industriale e post-industriale⁵¹⁴. Ma da dove vengono, *a loro volta*, i greci? Chi o che cosa è l’*antico pagano* che rinasce costantemente a ogni giro della ruota della storia?

Al di là dei suoi saggi pubblicati in vita, il vasto *Nachlass* warburghiano è costellato, se non letteralmente guidato, da una ricerca a tutto campo sulle origini del simbolismo umano, sul fatto che gli uomini in ogni tempo e in ogni cultura, si fanno delle rappresentazioni, si spiegano i fenomeni che li circondano e rappresentano le onde mnestiche della loro vita psichica con delle immagini, dei simboli, dei rituali. E ciò avviene prima ancora e indipendentemente dal fatto che abbiano formulato una scrittura propriamente detta, come quella sviluppatasi nel neolitico a partire dalle prime civiltà agrarie, da cui discende la “(agri)cultura” a cui apparteniamo. I luoghi testuali in cui si è depositata questa ricerca asistemica alle radici del simbolismo umano e del significato che le immagini hanno nelle culture sono, in particolare, la conferenza sul *Rituale del serpente* e i suoi appunti preparatori⁵¹⁵. In questi testi, sulla scorta del suo incontro giovanile cultura presunta “altra”, e un confronto con l’antropologia culturale e col suo lessico, Warburg elaborò un proprio

⁵¹³ E’ questo l’argomento della sua celebre conferenza del 1912 su “Arte italiana e astrologia internazionale nel Palazzo Schifanoja di Ferrara”, in *RPA*, op. cit., pp. 247-73.

⁵¹⁴ Molto interessante, a questo proposito, l’agile libretto che Salvatore Settis ha dedicato al *Futuro del ‘classico’* (Torino, Einaudi, 2004).

⁵¹⁵ Cfr. A. Warburg, *Rituale del serpente*, op. cit. e *Gli Hopi*, op. cit.

vocabolario specifico (non solo il concetto di *Urmensch*, ma anche quelli di “biologia delle immagini”, di “appropriazione simbolica” attraverso il rito, di *Denkraum*, di “geroglifico” – o “figura araldica” –, di passaggio culturale dal prendere [*Greifen*] al comprendere [*Begreifen*], etc.), e proiettò i risultati delle sue osservazioni e delle sue congetture in una duplice diagnosi, una rivolta a se stesso e alle ragioni del proprio disturbo bipolare, e l'altra alla “schizofrenia dell'occidente” di cui il disagio psichico del singolo non è che un'espressione monadologica.

L'ipotesi che qui intendo proporre, è che l'*Urmensch* che Warburg ha incontrato a Oraibi, l'uomo facitore di simboli, l'*homo signator* che legge le tracce e interpreta i segni del mondo e segna a sua volta la materia e il paesaggio, trovi un riscontro nel testo di Ginzburg, e per così dire, un *avatar* (proto)storico: il cacciatore-raccoglitore paleolitico. E infatti, per quanto non si sia mai occupato direttamente del Warburg “antropologo”, è proprio questo il volto che Ginzburg ha dato al suo “uomo originario”, all' “eterno indiano” che insiste in ogni tempo e in ogni cultura. Al di là della sua ampia ricognizione storica sulle forme documentate del paradigma indiziario (che vanno, come abbiamo visto, dall'astrologia caldea, alle pratiche divinazione dell'antichità, alla semeiotica medica, all'indagine forense, alla morfologia goethiana, alla *connaissance* degli attributori d'arte, alla psicanalisi freudiana, al principio d'induzione nelle scienze naturali), infatti, il vero *punctum* del saggio di Ginzburg, il suo “taglio”, la sua stiletta d'autore, lo ritroviamo nelle poche, vertiginose, pagine in cui “sfonda”, come fece Fontana con la tela della pittura, la superficie euclidea della “storia” propriamente detta (quella delle testimonianze scritte, degli “eventi” documentati testualmente, sulla quale si basa la nostra percezione ordinaria del tempo storico come “successione di eventi”), per (s)profondare le origini di questo paradigma di pensiero nell'intelligenza venatoria dei nostri progenitori paleolitici:

Dietro questo paradigma indiziario o divinatorio s'intravede il gesto forse più antico della storia intellettuale del genere umano: quello del cacciatore accovacciato nel fango che scruta le tracce di una preda.⁵¹⁶

Ci troviamo di fronte a un problema storiografico di grande complessità: in assenza di fonti scritte, sulla base di quale materiale si può tracciare una simile inferenza? È qui che il motto di Warburg, “il buon dio sta nel dettaglio”, e il suo metodo iconologico, quale Ginzburg lo ricostruisce nel saggio ad esso dedicato, tornano in nostro aiuto: se la “storia degli eventi” è quella affidata ai soli documenti testuali⁵¹⁷, la “storia delle persistenze”, delle culture e delle forme di vita, è depositata in *ogni* tipo di documento, in tutte le forme della vita culturale e in ogni traccia materiale lasciata dagli uomini, dagli oggetti d'uso quotidiano, alle immagini, fino ai miti, ai riti, alle feste, ai racconti e alle leggende che si tramandano di bocca in bocca:

⁵¹⁶ C. Ginzburg, *Miti emblemi spie. Morfologia e storia*, op. cit., p. 169.

⁵¹⁷ Come ha mostrato Kittler, almeno fino al XIX secolo, “the discourse network of 1800 depended upon writing as the sole, linear channel for processing and storing information” (*Gramophone, Film, Typewriter*, op. cit., p. XXIV). Successivamente il dominio della storia documentaria si arricchì delle riproduzioni fotografiche, alle registrazioni audio e al video. Ad ogni buon conto, i media si aggiornano, ma la sostanza non cambia, essendo tutte forme di scrittura, di registrazione codificata: la *fotografia*, la *cinematografia*, la *fonografia*, la *tipografia*.

generazioni e generazioni di cacciatori hanno trasmesso questo patrimonio conoscitivo. In mancanza di una documentazione verbale da affiancare alle pitture rupestri e ai manufatti, possiamo ricorrere ai racconti e alle fiabe.⁵¹⁸

La storia “profonda” apre un varco nella superficie documentaria della “grande storia” degli eventi, per entrare nella *microstoria*, e quindi nelle “storie” delle donne e degli uomini, nella dimensione dell’oralità, del racconto, della tradizione popolare (fiabe, balli, feste, rituali, folklore). È questo il cortocircuito intellettuale, straordinariamente produttivo, che Ginzburg instaura tra il proprio metodo di ricerca, le sue fonti, e l’oggetto stesso della ricerca (il paradigma indiziario come metodo per le scienze della cultura)⁵¹⁹, facendo entrare in una soglia di indistinzione l’origine venatoria del paradigma indiziario, il metodo morfologico in storiografia, la microstoria, la divinazione, i saperi qualitativi delle scienze naturali e l’iconologia warburghiana: ognuno è specchio dell’altro, è *exemplum*, paradigma, monade che riflette “da un certo punto di vista” un’intera *forma mentis*. E infatti, se, come abbiamo visto, nel sapere morfologico del paradigma venatorio il sapere e il fare, i fatti e le interpretazioni, gli eventi e le persistenze (esattamente come, nella prassi del linguaggio ordinario secondo Wittgenstein, la regola e l’uso), sono le due facce di un nastro di Möbius che trapassano costantemente l’una nell’altra, allo stesso modo, e inevitabilmente, nella ricerca attorno a questo sapere anche il soggetto e l’oggetto, il “ricercatore” e il “ricercato”, gli *shifters* pronominali “io” e “lui”, i deittici “questo” e “quello” si scambiano costantemente di posto, come nel *Poema* di Parmenide, diventando, in ultima istanza, indistinguibili.

Chi è, dunque, il cacciatore paleolitico, se non, *retroattivamente*, Ginzburg stesso, che ricerca le ragioni del proprio agire fin oltre i limiti della storia documentaria, nei miti e nelle leggende, o nelle (micro)“storie”, delle classi subordinate, già da sempre dimenticate, per definizione, a partire dal loro stesso essere ricacciate nell’ombra che ammanta i margini della società? E chi è il raffinato intellettuale, sensibile come un sismografo alle consonanze, ai nessi causali, alle forme, se non, *già, in nuce*, il cacciatore primordiale che fiuta tracce, ricostruisce avvenimenti, traccia inferenze, congettura sulla propria preda, si orienta nel proprio ambiente? Lo stesso si dica di Warburg e dei “suoi” *Urmenschen*, così come li ha incontrati nelle mesas del New Mexico: chi è l’indiano – e cioè, l’uomo sensibile ai simboli, che apre nella dimensione della ritualità quello “spazio per la preghiera, divenuto poi spazio per il pensiero”⁵²⁰, in cui istituire una “distanza tra sé e il mondo”⁵²¹, orientare la sua “lotta contro le forze del destino”⁵²², “spiritualizzare” il brutto accadere delle cose, trovare un “senso” negli accadimenti che lo circondano e nelle emozioni che lo affliggono – se non Warburg stesso, da anni ricoverato in una clinica psichiatrica a lottare con i propri *monstra*,

⁵¹⁸ C. Ginzburg, *Miti emblemi spie. Morfologia e storia*, op. cit., p. 166.

⁵¹⁹ Nella già citata intervista al Sole 24 Ore è lo stesso Ginzburg a riconoscere la compresenza, in *Spie*, di tre piani di lettura distinti eppure intrecciati: “quel saggio era costituito da tre strati, due evidenti e uno nascosto [...]: quello storico, quello teorico e quello autobiografico”, il primo rappresentato dagli exempla storici (dalla divinazione dei caldei, alla semeiotica medica di Ippocrate, a Freud), il secondo dalla proposta teorica di un paradigma indiziario e il terzo, l’autoosservazione, su cui i primi due si innestano.

⁵²⁰ A. Warburg, *Il rituale del serpente*, op. cit., p. 66.

⁵²¹ A. Warburg, *Mnemosyne. L’atlante delle immagini*, op. cit., p. 3

⁵²² Cfr. A. Warburg, “Le forze del destino riflesse nel simbolismo all’antica”, in *Per monstra ad sphaeram*, op. cit., pp. 21-32.

disperatamente intento nella ricerca di un ordine, di un “senso”, di una via, di un orientamento? E viceversa, ancora, chi sono gli “indiani” se non degli iconologi *ante litteram*⁵²³, dei ricercatori di segnature, sensibili alle forme, dei costruttori di simboli, intenti a loro volta a far “rivivere l’antico” nei loro rituali, a tramandare nelle danze, nei riti, nelle storie, nelle leggende, e negli oggetti d’artigianato l’antica sapienza trasmessa loro dai padri dei padri?

È così che incontriamo l’ultima caratteristica del sapere venatorio dell’*Urmensch*, legata a doppio filo a questo scambio metonimico che intercorre costantemente tra conoscenza e prassi, tra fatti e rappresentazioni, soggetti e oggetti. Come abbiamo visto, i materiali a cui Ginzburg si appoggia per schizzare la propria congettura sull’origine venatoria del paradigma indiziario non sono soltanto le tracce materiali di “cultura visuale” (e cioè visibile e tangibile) registrate nelle pitture rupestri e dei manufatti preistorici arrivati fino a noi, quanto piuttosto quell’enorme serbatoio di memoria culturale rappresentato dalla tradizione cosiddetta “orale”⁵²⁴ – dai miti, alle leggende, alle fiabe, ai riti, alle feste al folklore – nella quale è depositato, seppure in forma necessariamente imprecisa, spuria, corrotta, il segreto di questa saggezza primeva. Già di per sé, questa è un’indicazione di cui fare tesoro: l’*Urmensch*, ad ogni latitudine, e in ogni epoca, è l’uomo che “si fa delle rappresentazioni” dei fenomeni, producendo immagini (non solo pitture e manufatti, ma anche simboli, danze e riti d’ogni tipo⁵²⁵) e raccontando storie, è un *image-maker* e uno *storyteller*. Posto che, come sappiamo, tra immagini e narrazioni vi è una circolazione costante, alla quale abbiamo dato il nome di *text/ture* (e se così non fosse, non potrebbe esistere alcuna icono-logia), l’attenzione di Ginzburg si sofferma in questo frangente solo sulla dimensione della narrazione, che riconduce congettzionalmente, con un altro straordinario “taglio” alla Fontana, alle origini venatorie dell’umanità:

forse l’idea stessa di narrazione (distinta dall’incantesimo, dallo scongiuro o dall’invocazione) nacque per la prima volta in una società di cacciatori, dall’esperienza e dalla decifrazione delle tracce. Il fatto che le figure retoriche su cui s’impenna ancora oggi il linguaggio della decifrazione venatoria – la parte per il tutto, l’effetto per la causa – siano riconducibili all’asse prosastico della metonimia, con rigorosa esclusione della metafora, rafforzerebbe quest’ipotesi – ovviamente indimostrabile. Il cacciatore sarebbe stato il primo a “raccontare una storia”, perché era il solo in grado di leggere, nelle tracce mute (se non impercettibili) lasciate dalla preda, una serie coerente di eventi.⁵²⁶

Ci troviamo qui di fronte forse alla congettura più grande, all’ipotesi più visionaria (e indimostrabile) dell’intero saggio, e proprio per questo la più affascinante. È possibile supporre, dice Ginzburg, che, avendo l’uomo imparato “prima a leggere e poi a scrivere”, il

⁵²³ Nell’accezione più paradossalmente “letterale” di questa formula: “ante litteram” nel senso di “illetterati”.

⁵²⁴ Su questo tema si rimanda al già menzionato saggio di Carlo Severi *Il percorso e la voce*, op. cit.

⁵²⁵ Come riporta Aniela Jaffé nel suo “Symbolism in the visual arts”, da uno studio delle impronte sul pavimento di molte grotte decorate con pitture rupestri, gli archeologi hanno “congettzurato” (appunto...) che esse non dovevano essere un luogo di mera contemplazione, ma vi si svolgevano senz’altro anche danze, e chissà quale altro genere di rituale: “in the soft clay of the Tuc d’Audubert cave Herbert Kuehn found footprints that led around animal figures. They show that dancing was part of even the Ice Age rites” (saggio contenuto in C.G. Jung, *Man and his symbols*, New York, Anchor Books, 1964, p. 236).

⁵²⁶ C. Ginzburg, *Miti emblematici. Morfologia e storia*, op. cit., p. 167.

primo portato di questa conoscenza sia stato proprio la capacità di raccontare storie, di dare un nome alle cose, di ricomporre il flusso disperso degli eventi nella trama di una narrazione, ricostruendo intere scene per via congetturale e raccontandole agli altri uomini. Che questo sia *vero* o meno, e cioè riscontrabile sul piano euclideo della “storia degli eventi”, non ha alcuna rilevanza per la nostra riflessione: non essendo dimostrabile non è nemmeno confutabile. Sulla superficie curvilinea della storia delle persistenze, invece, che ciascuno di noi può sperimentare nella propria esperienza vissuta, invece, la verità di questa supposizione è tanto evidente da risultare poco più che una banalità: è ovvio, infatti, che la nostra capacità di raccontare (e ascoltare) storie riposa sulla nostra “sensibilità alle segnature”, sulla nostra abilità, cioè, di selezionare “fatti salienti”, “sintomatici”, nell’orizzonte convulso dell’accadere, e ricomporli in un ordine coerente e sensato. Quello che è meno ovvio, se non del tutto misconosciuto – e qui sta l’intuizione di Ginzburg – è che le tracce di quest’antichissima facoltà cognitiva, vecchia quanto l’uomo, si trovano ancora inscritte nel nostro linguaggio, come un fossile incastonato nella pietra, e possono essere lette nell’asse prosastico della *metonimia*.

Non è la prima volta che incontriamo questa figura retorica, che ci sta accompagnando come un’ombra in ogni svolta del nostro percorso: l’abbiamo trovata nel “non-essere” avverato dalla metafisica (e cioè, precisamente, nelle immagini e nei *mythoi*, nelle narrazioni), nel concetto di segnatura, nelle opere d’arte, nel concetto di monade e più in generale, in qualsiasi forma simbolica della cultura. Riferendola al sapere venatorio degli uomini del paleolitico, Ginzburg dà un volto a questo concetto, e ci permette anche di comprendere il motivo per cui, ogni volta che abbiamo a che fare con una *narrazione* – sia essa il *Poema* di Parmenide, il saggio di Ginzburg, la conferenza di Warburg, una favola per bambini, una narrazione rituale, o il racconto di una bravata agli amici del bar sport – i soggetti in gioco “shiftano”, slittano, e si scambiano di posto continuamente, e chi parla del mondo non fa che parlare di se stesso e viceversa.

La logica del racconto non risponde a nessuna legalità consolidata, che attribuisce un’identità fissa, e quindi, in ultima analisi, *tautologica*, ai soggetti in gioco (del tipo $A = A$), ma al contrario stabilisce nel suo stesso raccontare la propria legalità interna, le regole della sua coerenza e della sua persuasività, e, fondandosi sull’inferenza metonimica, fa “impazzire” tutti i soggetti; come nel mondo delle meraviglie di Alice, in cui ogni cosa è tutto fuor che se se stessa (il tucano è un’imbarcazione, la danza per asciugarsi serve a bagnarsi ancora di più, lo Stregatto non è un gatto, i fenicotteri sono mazze e i ricci palline per la partita di “Croquet” della Regina di Cuori, etc.). Eppure questa logica apparentemente bislacca, che ci fa sorridere nel libro di Carroll, e ci sembra assurda, è proprio la base cognitiva del nostro pensiero pratico, dell’istinto e dell’intelligenza empirica di cui facciamo uso ogni giorno, per la quale tutto è “segno”, e quindi, almeno potenzialmente, “qualcos’altro” rispetto a ciò che è: la luce accesa alla finestra significa che lei è in casa, tanta gente alla fermata significa che il tram sta per arrivare, etc. Eppure, nella sua banalità e nella sua innocenza, questo principio contiene abbastanza tritolo per far saltare in aria la storia della metafisica, basata sul principio di identità e non contraddizione: perché, di fatto, per la quasi totalità del nostro uso dell’intelletto, noi non ci serviamo di tale principio e del suo $A=A \wedge \neg (A \wedge \neg A)$, ma applichiamo una (ana)logica metonimica, semiotica, di origine venatoria, del tipo $A \rightarrow (X; Y;$

Z; etc), a seconda dei casi, delle circostanze, dei nostri obiettivi, dei nostri interessi, dei nostri desideri, delle nostre paure, della nostra *sensibilità*.

È questo stesso principio che ritroviamo nelle opere d'arte, e per questo, se ne siamo toccati, ce ne compiacciamo, ne godiamo, le amiamo. Lo sapeva bene Tolstoj, quando scrisse, come rivolgendosi proprio a noi, abitanti del “villaggio globale”, in un anacronismo prolettico di cui non dovremmo più stupirci: “Il tuo villaggio è il centro del mondo, racconta il tuo villaggio e racconterai del mondo”.

Antispazio # 7

L' "antimetodo" delle scienze della cultura: questione di stile.

Mi interessano solo gli scrittori che hanno uno stile; se non hanno uno stile, non mi interessano. Ed è raro, lo stile, è raro. Ma le storie, ne è piena la strada: tutto è pieno di storie, ne sono pieni i commissariati, pieni i tribunali, piena la vostra vita. Tutti hanno una storia, mille storie...

L-F. Céline

All'inizio di questo lavoro volevo scrivere un libro su Warburg e la cultura visuale contemporanea. Poi il materiale ha cominciato a proliferare, portando la ricerca in ogni direzione; materiali di ogni genere si affastellavano sul mio tavolo di lavoro, in attesa di essere elaborati, processati, trasformati e ricondotti a una visione unitaria. La trasformazione alchemica del vile metallo in oro, si sa, non è cosa facile e non sempre riesce, e presto mi sono trovato con molti più ferri vecchi di quanti non riuscissi a convertire in oro, a portare, cioè, alla luce della ragione, trasformando in dimostrazione le mie teorie su Warburg e la *visual culture*. Da studiolo alchemico, il mio tavolo di lavoro si era trasformato nel deposito di un ferrivecchi.

Ne conclusi che non si può scrivere un libro su Warburg, così come non si può scrivere un libro su niente e su nessuno, – o almeno, non un libro sincero, onesto. Perché un libro onesto non dovrebbe essere un libro, ma uno "scrapbook", una raccolta di frammenti, uno scatolone pieno di frammenti che abbiamo accatastato nel solaio della nostra memoria, pezzi di citazioni, suggestioni, incontri, sguardi, voci che vengono dai noi e voci che ci hanno attraversato. Eppure, non sapendo e non potendo fare altro, continuai a raccogliere materiali eterogenei, guidato soltanto dalla visione dell' "primo uomo" che Warburg mi aveva suggerito, di quell' *homo signator* sensibile ai simboli e alle corrispondenze, che lo studio delle sue opere non esauriva, ma anzi sembrava piuttosto problematizzare all'infinito, facendomela ritrovare ovunque, dai classici della filosofia ai manifesti pubblicitari per strada, dalle vignette umoristiche alle immagini della guerra e del terrorismo, dallo sciamanismo alla crisi finanziaria globale, dalle geometrie non euclidee ai logo di una banca, di google drive e del riciclaggio dei rifiuti, tutti costruiti su quel nastro di Möbius, in cui mi pareva di intravedere la "sacra unità", "la struttura che connette" di Bateson (fig. 1). Finché non mi accorsi, oscillando tra "depressione" e "mania", tra la disperazione dello smarrimento e rari momenti di euforia, in cui accarezzavo l'illusione di dimostrare che *tout se tien*, che inconsciamente stavo adottando anch'io il metodo morfologico, un metodo che, come è solito dire Mitchell, richiamandosi all'anarchismo metodologico di Feyerabend⁵²⁷, è piuttosto un *anti-metodo*.

⁵²⁷ Cfr. P. Feyerabend, *Contro il metodo. Abbozzo di una teoria anarchica della conoscenza*, Milano, Feltrinelli, 2013.

Poco a poco, allora, mi resi conto che scrivere un libro – o, nel mio caso, una tesi di dottorato – è per lo più una questione di *stile*, nel senso letterale del termine: un gesto, come quello di Fontana, fare un taglio sulla tela del nostro mondo, tirare una linea che tiene assieme dei punti che brillano sulla superficie dell’esperienza, e che la visione che lo guida è un lampo di apofenia, come quella con cui raggruppiamo in costellazioni le stelle buttate alla rinfusa sulla volta del cielo, o vediamo la forma di una pecora o di un orso in una nuvola, o un volto umano nel profilo di una montagna. Scrivere un libro significa anzitutto esercitare la propria percezione a selezionare alcuni stimoli piuttosto che altri, ad affinare la propria sensibilità per certe emozioni, per certi colori, per certi sapori. Scrivere su qualcosa o su qualcuno è sempre come scrivere un libro di ricette: bisogna affinare il palato per avere qualcosa da dire. Una volta educati i sensi a catturare certe suggestioni nell’oceano del possibile, ecco che le incontriamo dappertutto, disseminate per le nostre giornate, e le mettiamo nello scatolone, fiduciosi che prima o poi ne faremo qualcosa, come quelli che collezionano oggetti trovati nei viaggi, o ai bordi delle strade, vicino ai cassonetti, oggetti abbandonati, oggetti vecchi, rotti, indesiderati, oggetti perduti.

Di gente così ce n’è ancora parecchia in Toscana, vecchi di razza contadina che affastellano roba convinti che un giorno potrà servire: viti arrugginite, camere d’aria bucate, specchi rotti, sedie spagliate, telai di biciclette, vecchi libri mezzo ammuffiti, che nessuno vuole leggere, e nemmeno loro, ma li conservano, segretamente convinti che là, da qualche parte, ci possa essere un’ispirazione nascosta, tra quelle pagine ingiallite, tra quella polvere, tra quei rottami, e che un giorno salterà fuori. Come se ciascuno di quei frammenti potesse essere il pezzo mancante per una costruzione meravigliosa che un giorno, chissà quando, realizzeranno. Procedendo nella ricerca, mi resi conto che questo era proprio il modo in cui Warburg faceva “scienza della cultura”, collezionando libri, immagini, oggetti, souvenir, cartoline, attrezzi e aggeggi d’ogni tipo, proprio come quei vecchi fiorentini, che vicino casa hanno sempre un “capanno”, un fienile, un garage, una rimessa dove accatastano tutta quella roba. Chissà, mi venne di pensare, forse è anche per questo Warburg che si definiva “d’anima fiorentino”. Per quanto fosse tutt’altro che “di razza contadina”, infatti, anche Warburg aveva fatto dell’ “affastellamento” il metodo, o meglio l’ “antimetodo”, del suo lavoro. In una certa misura si può dire che il suo stesso lavoro sia consistito, per lunghi periodi della sua vita, in una raccolta disordinata di materiali di ogni tipo, spinto da una sorta di “dromomania”⁵²⁸ che lo aveva portato a i quattro angoli d’Europa, inseguendo le proprie intuizioni tra biblioteche, musei, negozi di souvenir, robivecchi, feste popolari, giornali, e qualsiasi dettaglio della cultura che gli capitasse sottomano.

Da parte sua Warburg scriveva poco, non amava il proprio stile, che definì “una zuppa d’anguilla”⁵²⁹, e non si riteneva uno scrittore. Non era nella scrittura, infatti, che il suo lavoro trovava espressione. Era nell’atto stesso della raccolta di oggetti e frammenti, di libri e riproduzioni di opere d’arte, e nella loro continua collocazione e ricollocazione nel “tempio”

⁵²⁸ Termine coniato da Italo Calvino per descrivere un periodo della sua vita di costante nomadismo. Cfr. *Le città invisibili*, Mondadori, Milano, 1996, “nota cronologica”.

⁵²⁹ Aby Warburg, “Tagebuch”, 24 novembre 1906, citato in E. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, op. cit., p. 22. Su Warburg e la scrittura si veda anche l’introduzione di Katia Mazzucco alla “Struttura dei saggi e stile di scrittura” di Warburg, reperibile sul sito di *Engramma*: http://www.gramma.it/engramma_v4/warburg/fittizia1/saggi/mazzucco_stile.html

della sua biblioteca, che si sentiva veramente nella sua dimensione, come quei toscanacci burberi che trovano pace solo nel loro garage, a riordinare in fondi di bottiglia dei bulloni arrugginiti che non utilizzeranno mai, ma che li fanno pensare, e sognare e viaggiare. L'intero universo della cultura era per Warburg come un'immensa, meravigliosa, discarica piena di oggetti dimenticati, sbeccati, usurati dal tempo, ognuno dei quali era uno scrigno carico di storie da raccontare a chi avesse la pazienza di ascoltarle, come un vecchio carillon che andava solo ricaricato per tornare a suonare la sua musica. E quando scriveva non era per affrontare in maniera sistematica i problemi posti dalla sua disciplina, per redigere monografie su grandi artisti o correnti del passato, o comporre articoli accademici con cui competere sul mercato del sapere. Quando scriveva era perché qualcuna di quelle vocine riposte nelle sue carabattole, per caso, e all'improvviso, si riattivava, e cominciava a parlare attraverso di lui, e si produceva una reazione chimica tra i suoi sensi sottilissimi e le cose del mondo, che attendevano inerti di tornare a esprimere il loro senso, la loro essenza monadologica, il loro essere il mondo intero da un certo, infinitesimo, punto di vista.

Nel suo saggio sugli *Scambi di civiltà artistica tra nord e sud nel secolo XV*, troviamo un esempio paradigmatico dell' "anarchismo metodologico" della sua scienza della cultura, che rivela come, per Warburg, essa non fosse un sistema ordinato e coerente di segni, ma un complesso eterogeneo e intricato di rimandi, di segrete allusioni, di somiglianze morfologiche, di misteriose risonanze e *correspondences*, che lo studioso registrava sul filo dei propri sensi:

ho trovato per caso durante un viaggio in Norvegia nel 1896, in un negozio di giocattoli a Dahlen (Telemarken) una cassetta dipinta [...] "secondo la profezia sette donne lotteranno per i pantaloni di un sol uomo". [corsivi miei] [fig. 1]⁵³⁰

Da questo ritrovamento casuale Warburg sviluppa una riflessione di vertiginoso respiro teorico (sebbene, come al solito, di brevissima estensione) sugli scambi culturali tra nord e sud Europa nel Rinascimento. Difficilmente uno studioso – almeno ai suoi tempi – avrebbe portato, a sostegno delle sue tesi, una cassetta trovata per caso in un negozio di giocattoli durante un viaggio di piacere. Dal momento che lo stilema della "lotta per i pantaloni" comparirà in molte altre forme nel corso del suo articolo, però, rivelandosi come uno dei principali mediatori dello scambio culturale tra civiltà lontane, Warburg avrà buon gioco a vedere in questo piccolo oggetto, totalmente irrilevante dal punto di vista storico-artistico, un magnete carico dalle grandi forze della storia.

È questo l'approccio metonimico-animistico di Warburg alla ricerca, un approccio al contempo geniale e molto rischioso: lavorando su dettagli minuti, spesso tratti dalle sue esperienze personali, da incontri e da accadimenti accidentali, Warburg cercava il filo che li connetteva gli uni agli altri, rintracciandovi costellazioni di senso capaci di esprimere lo spirito e la psicologia di un'epoca, le sue speranze, i suoi desideri, i suoi ideali, le sue paure, le sue inquietudini. Metodo geniale, dunque, perché capace di percepire la voce del tempo che emana dalle cose, ma anche estremamente pericoloso, esponendo a un duplice precipizio: da una parte quello della vuotezza, del diletterantismo, dell'assenza di rigore, dell'indimostrabilità

⁵³⁰ A. Warburg, "Scambi di civiltà artistica tra nord e sud nel secolo XV" (1905), in *La rinascita del paganesimo antico*, op. cit., 1966, p. 174.

delle proprie tesi, e dall'altra quello della follia, della dispersione della ricerca in mille rivoli, fino a smarrire l'orientamento⁵³¹. È quanto successe allo stesso Warburg negli anni della Grande Guerra, quando lo scambio simbolico all'interno della civiltà europea "uscì dai cardini", costringendo lo studioso delle culture a uno sforzo sovrumano per tenere assieme i frammenti esplosi della tradizione, sparpagliati e distorti nelle voci contrastanti della propaganda di guerra, delle avanguardie, del mondo della pubblicità e della moda.⁵³²

Per quanto riguarda il rischio di diletterismo, invece, Warburg, che ne era perfettamente consapevole, cercò per tutta la vita di tenersene il più possibile alla larga, preferendo come norma generale, di non pubblicare i risultati delle proprie ricerche, piuttosto che presentare materiali ancora allo stato magmatico, solo parzialmente cristallizzati nella teoria. Per questo non ha mai scritto una monografia e i suoi pochi lavori editi sono o i testi di conferenze (e quindi poco più che canovacci, note, schemi argomentativi senza nessuna pretesa di esaustività, senza nulla di definitivo, e che potevano sempre essere integrati e corretti nell'esposizione orale, e rettificato, rispondendo alle domande del pubblico) o saggi brevissimi, involuti e contratti, straordinariamente densi di riferimenti eruditi, a cominciare dalla sua stessa rivoluzionaria tesi di dottorato su Botticelli, che non arriva a sessanta pagine. L'unico lavoro di respiro minimamente più ampio, il saggio su Lutero, è di fatto un incompiuto, che Warburg – come leggiamo nell'avvertenza preliminare – decise di varare lo stesso, in via del tutto eccezionale, dal ricovero di Kreuzlingen, perché, se da una parte era persuaso della sua necessità scientifica, dall'altra era consapevole che non sarebbe mai riuscito a svilupparlo adeguatamente:

L'autore, gravemente ammalato dall'ottobre 1918, accogliendo il suggerimento dell'amico Boll, ha acconsentito alla pubblicazione del presente *frammento* benché non gli fosse possibile apportare alcune necessarie correzioni, e tantomeno, come si era proposto di fare, quei sostanziali ampliamenti che il ricco materiale sin qui sconosciuto, elaborato e preparato in precedenza, poteva dare. Ma ciò nonostante ha permesso la pubblicazione di questo *frammento* perché da un lato riteneva che questo suo tentativo potesse giovare agli studiosi che in seguito avrebbero seguito queste *tracce*, dall'altro pensava che la possibilità di intessere alla *trama* fili esteri – buono o cattivo che fosse il tessitore che aveva lavorato fino ad allora – era per molto tempo preclusa praticamente al mondo della ricerca tedesco. [*corsivi miei*]⁵³³

In questo passo ritroviamo vari elementi della nostra riflessione. Anzitutto, è davvero curioso, col senno di poi, notare come Warburg definisse a più riprese "frammento" il suo testo di gran

⁵³¹ Sono queste, lo ricorderemo, le due forme del non-senso in cui Aristotele respinge la "logologia" sofistica. Cfr. *infra*, capitolo 2.2.

⁵³² Per un approfondimento sugli anni della Grande Guerra, cfr. C.G. Heise, *Persönliche Erinnerungen an Aby Warburg*, Wiesbaden, Harrassowitz, 2005 [1947], il quale sostiene che per comprendere davvero l'oggetto della ricerca spirituale e scientifica di Warburg si deve far luce sulla sua attività di "Kriegsfreiwilliger" tra il 1914 e il 1918, in cui dedicò tutti i suoi sforzi ad analizzare criticamente la guerra di immagini che procedeva di paripasso con il conflitto armato. Come è noto, è al termine di questo sforzo titanico che, il 2 novembre 1918, Warburg perse il controllo e minacciò, pistola alla mano, di uccidere la propria famiglia e se stesso. Un viaggio orfico nella psicosi da cui riemergerà solo nel 1924. Sul rapporto tra la Kriegskartothek e la malattia mentale di Warburg, cfr. G. Didi-Huberman, *Atlas*, op. cit., e il volume collettaneo *Kasten 117*, op. cit.

⁵³³ A. Warburg, "Divinazione antica e pagana in testi e immagini dell'età di Lutero", in *La rinascita del paganesimo antico*, op. cit., 1966, p. 311.

lunga più corposo, come se ogni suo lavoro, in fondo, non fosse che un frammento di un disegno più ampio, un contributo a quel “capolavoro” necessariamente “incompiuto”, come il quadro del pittore Frenhofer della novella di Balzac, che è la cultura umana. Ma è proprio su questa consapevolezza che, in fondo, riposa la sua decisione di acconsentire alla sua pubblicazione: perché la cultura è un grande *tessuto* a cui ognuno dà il proprio contributo, nella misura in cui glielo che gli consentono il suo ingegno e le sue energie, anche se si trova, come lui all’epoca, in uno stato di grave prostrazione. Ed è per lo stesso motivo, leggiamo nei suoi appunti di Kreuzlingen, che acconsentì a tenere la conferenza sul suo viaggio tra gli Hopi, pur non trovandosi nelle condizioni di fare un resoconto scientificamente attendibile:

Ciò che ho visto e vissuto non rende che l'apparenza superficiale delle cose di cui oggi mi arrogo il diritto di parlare. Premetto che la problematica insolubile che pongo mi ha gravato talmente sull'animo che non avrei mai osato esprimermi scientificamente su questo tema nel periodo in cui ho goduto di buona salute. Oggi però, nel 1923, nel mese di marzo a Kreuzlingen, in un istituto chiuso dove mi sento come un sismografo messo assieme con pezzi di legno provenienti da una pianta trapiantata dall'oriente nella fertile pianura della Germania del nord, e sulla quale è stato innestato un ramo proveniente dall'Italia, mi abbandono ai segni che ricevo, poiché in quest'epoca di naufragio caotico anche il più debole ha il dovere di rafforzare la volontà per un ordine cosmico.⁵³⁴

Fatto salvo l’episodio isolato e del tutto eccezionale del saggio su Lutero, di norma Warburg preferì sempre non pubblicare ciò che non era solido e compiuto, limitandosi a dare alle stampe soltanto contributi molto brevi e circoscritti, per evitare il rischio di esporre a critiche la dispersività connaturata al suo stesso metodo di lavoro, e da esso inseparabile, rivelando come intuizione geniale e associazione folle, o vuota dispersione germogliassero tragicamente dalla stessa radice – e cioè dall’osservazione morfologica, dalla sensibilità per le segnature, per le assonanze e per le *correspondances*. Per questa stessa ragione, allora, si oppose strenuamente alla pubblicazione della conferenza di Kreuzlingen, della quale deplorava proprio il dilettantismo, la congetturalità, l’imprecisione dei riferimenti, la scarsità dell’apparato documentario.⁵³⁵

Sarebbero occorsi molti anni prima che le scienze della cultura prendessero consapevolezza di questo anarchismo metodologico, rivendicandolo epistemologicamente anziché viverlo con vergogna, come, almeno in parte fece Warburg, tentando di sostenerlo con l’iniezione di una mole virtualmente infinita di riferimenti eruditi, nella speranza, forse, che il suo “taglio” autoriale, il “gesto stilistico” con cui ritagliava delle costellazioni di senso nella superficie della cultura, potesse rivendicare una “scientificità”, nel senso di una fondatezza ontologica, che gli era estranea per natura. Come abbiamo visto nel corso di questo lavoro, le cose hanno cominciato a cambiare a partire dall’epistemologia francese del ‘900, da Pierre Duhem e Jules Henri Poincaré, a Foucault, passando, tra gli altri, per Bachelard e Canguilhem; ma anche dalla scuola di Francoforte e dal “maverik” Benjamin;

⁵³⁴ A. Warburg, *Gli Hopi*, op. cit., p. 26.

⁵³⁵ Come è noto, in una lettera a Fritz Saxl del 26 aprile 1923, lo pregò esplicitamente di non rendere pubblico il testo della sua conferenza, paragonandolo all’ “orrida convulsione di una rana decapitata” [WIA 93.2]. Cfr. *Engramma*, “Scheda editoriale della conferenza di Aby Warburg sul Rituale del serpente” a cura di Katia Mazzucco: http://www.gramma.it/engramma_v4/warburg/fittizia1/30/030_schedaserpente.html.

dall'epistemologia "riformata" di ambito analitico, con i lavori "paradigmatici" e "anarco-metodologici" di Kuhn e Feyerabend; e, in Italia, dai raffinati studi tra la storia, la filosofia e la politica di autori come Enzo Melandri, Carlo Ginzburg, e Giorgio Agamben: è grazie allo sforzo intellettuale, politico e civile di questi autori, e di molti altri che non possiamo citare per completezza, che la morfologia, la ricerca di indizi, di tracce, di sintomi, e, in ultima istanza, la sensibilità poetica alle *correspondances* di baudelairiana memoria, hanno potuto affermarsi non più come una forma teriomorfa della ricerca umanistica, ma come la via maestra delle scienze della cultura.

In un simile contesto storico, culturale e teorico – da alcuni definito semplicemente come "post-moderno", come un tempo, cioè, postumo rispetto a qualsiasi narrazione unitaria, a qualsiasi visione coerente del mondo, ma disperso e disseminato in una miriade di frammenti, in cui la regola è l'eccezione, la religione dominante è il politeismo delle religioni, l'arte non è che moda e la scienza interpretazione – che hanno potuto svilupparsi gli odierni studi culturali, con la loro attenzione per i media, per le immagini, e per ogni forma di cultura, occidentale o "altra", "alta o bassa", istituzionale o informale, costruita o spontanea, conscia o inconscia. Oggi, allora, la cassetta trovata da Warburg nel negozio di giocattoli norvegese, i ritagli di giornale della sua *Kriegskartothek*, la contadina di Settignano del pannello 46 del suo *Bilderatlas*, reincarnazione dell'immagine eterna "Ninfa canefora" (fig. 2), non possono più essere liquidati come vuoti "Holzwege" rispetto alla retta via della scienza della cultura, ma, al contrario, si rivelano come i luoghi stessi in cui tale scienza assume un volto, come i suoi *exempla* paradigmatici.

* * *

Non molti mesi fa mi è capitato di assistere personalmente a un "esempio" di come il sommerso delle ricerche di Warburg, il suo gesto, la sua indicazione verso lo stile, il taglio, l'intenzione poetica che insiste in ogni ricerca umana (e non solo, naturalmente, in quelle di scienze della cultura) siano entrati oggi in quella che Benjamin chiamava "l'ora della loro leggibilità". L'occasione è stata una doppia conferenza che W.J.T. Mitchell ha tenuto a Berlino proprio sul pensiero di Warburg e sulla sua eredità nella *visual culture* contemporanea. Il titolo delle conferenze, una tenuta al "Zentrum fuer Literatur" e l'altra al "ICI Berlin", era, rispettivamente, "*Madness and Montage. Picture Therapy in Warburg's Mnemosyne Project* e *Madness and Montage: The Picture Atlas as Symptom and Therapy from Aby Warburg to "A Beautiful Mind"*", ed entrambe rientravano nel quadro di un progetto più ampio, a cui Mitchell sta lavorando da oltre vent'anni, sulle rappresentazioni della malattia mentale all'interno della nostra cultura, dal titolo *Seeing Madness*⁵³⁶.

Nel corso delle conferenze Mitchell ha proposto una ricostruzione tematica, più che storica, del concetto warburghiano di "Bilderatlas", ossia di muri e pannelli in cui vengono disposte in maniera sinottica delle collezioni di immagini, e connettendo questa forma della rappresentazione culturale con lo psichismo umano, sia nella sua forma patologica che in quella fisiologica, collegandola, cioè, sia con l'esplosione del sintomo psicotico che con la terapia, ossia con l'elaborazione del simbolo, con la formazione di un'identità e

⁵³⁶ Un titolo ancora provvisorio, per quanto ne sappia.

l'orientamento nel mondo. Come abbiamo visto con De Martino, infatti, lo psichismo umano – nella sua ricerca di un senso nella congerie dei fenomeni, di una trama corrispondenze, di costellazioni, di rimandi e di assonanze – è costantemente esposto al rischio della sovrainterpretazione maniacale e della sottointerpretazione depressiva. Il “pictures wall”, allora, nella ricostruzione di Mitchell è sia il muro in cui il serial killer attacca le immagini delle sue vittime, i dettagli feticistici dei loro corpi, che quello realizzato dall'investigatore nel suo ufficio per poter ricostruire la trama degli indizi e incastrare un criminale (magari lo stesso serial killer), oppure è il muro in cui il paranoico dà sfogo alla sua sindrome, come il matematico John Nash, ossessionato dagli intrighi cospirazionisti della guerra fredda⁵³⁷. Oppure è qualcosa a metà tra sintomo paranoide e simbolo, tra vagheggiamento infondato e ricostruzione coerente di una trama segreta al di sotto della superficie dei fenomeni: è questo il caso della serie TV *Homeland*, in cui l'agente della CIA Caroline “Carrie” Mathison, affetta (non a caso) da disturbo bipolare, riesce a ricostruire attraverso una serie intricatissima di indizi, una cospirazione jihadista effettivamente in atto all'interno delle forze armate statunitensi; una sorta di cavallo di Troia, incarnato da un veterano dell'Iraq segretamente convertito alla causa degli estremisti islamici, con cui attaccare dall'interno il “sistema immunitario” statunitense: la sua intuizione da Cassandra oscilla costantemente tra genialità e follia, tra visionarietà demoniaca e visione complessiva, e, come ogni “cassandra”, deve scontrarsi con la miopia di chi, sulla superficie, non riesce a leggere gli indizi della minaccia.

Il contributo più interessante delle conferenze di Mitchell, però, consiste nell'aver mostrato come il “pictures wall” non sia soltanto il luogo di uno scontro titanico tra forze dell'istinto e forze della ragione, o tra intenzione criminale e ricostruzione forense, né necessariamente quello di una grandiosa visione storico-culturale (come nel caso del *Bilderatlas* warburghiano), o un raffinato *medium* artistico, come nel caso dell'opera di Gerhard Richter (Atlas). Il “pictures wall”, è la forma stessa della nostra mente, che si manifesta negli aspetti più anodini del nostro quotidiano, nelle associazioni che facciamo tra simboli, immagini, oggetti, nelle inferenze causali che tracciamo, nelle interpretazioni dei fenomeni, nelle nostre congetture, nelle nostre piccole e grandi ossessioni, nelle nostre angosce immotivate, nel nostro senso dell'umorismo. Per questo, la “forma-atlante” non la ritroviamo solo nei “quartieri alti” della cultura, o nelle zone estreme dello psichismo umano (nelle sindromi paranoide o nella genialità intuitiva dei grandi investigatori e ricercatori di ogni genere), ma anche laddove meno ce la aspetteremmo, nel più quotidiano dei nostri oggetti, come la porta del frigorifero di casa, su cui attacchiamo una collezione di immagini che funzionano come i *loci* retorici in cui si deposita la memoria narrativa di una famiglia, con le sue leggende, i suoi luoghi comuni, la sua piccola-grande epopea domestica.

Tra le molte immagini ed estratti di film che Mitchell ha mostrato nelle sue conferenze, allora, ve ne è una, che ci parla più di tutte le altre, perché non parla soltanto dell'uomo in generale, ma parla a ciascuno di noi, *personalmente*: quella del frigorifero di casa sua (fig. 6), appunto, tappezzato di immagini, foto, scritte, magneti e quant'altro, proprio come quello di molti di noi. Un'immagine arbitraria, immotivata, tutt'altro che scientifica, privata, personale, che a tutta prima, sembra stridere tremendamente con le immagini d' “alto rango” – culturale (come il *Bilderatlas* di Warburg), artistico (come l'Atlas di Gerhard

⁵³⁷ Cfr. il film *A beautiful mind*, di Ron Howard (2001).

Richter), o tematico (come quelle riferite a “grandi temi”, quali la malattia mentale, l’efferatezza, il terrorismo, etc.) – che Mitchell ha mostrato nelle altre slide; eppure, così somigliante a esse dal punto di vista morfologico, essendo anch’essa, a suo modo, un piccolo *Bilderatlas*, un “sistema mnemotecnico a uso privato” come Agamben ebbe a definire l’atlante warburghiano⁵³⁸.

Dal punto di vista metodologico, si può dire che nel gesto stilistico con cui Mitchell ha inserito nel suo *Bilderatlas* della cultura visuale contemporanea un’immagine del frigorifero di casa sua, rivive la foto della contadina di Settignano, che Warburg ha scattato personalmente in una passeggiata tra le colline fiorentine, e ha poi inserito nella sua storia universale per immagini della civiltà, nella tavola 46 del *Bilderatlas Mnemosyne*, dedicata alla *Pathosformel* della “ninfa canefora”. Per entrambi, infatti, se fatto entrare in risonanza con gli elementi della grande storia, qualsiasi infinitesimo frammento del vissuto personale di ciascuno di noi può essere la porta in cui si transita il “buon dio”, la via d’accesso alla conoscenza più alta, la monade in cui si rispecchia la storia universale della civiltà di cui facciamo parte. In questo senso, allora, la foto del frigorifero di Mitchell, portando questo principio, dopo oltre 80 anni, “nell’ora della sua leggibilità”, e riproducendone “in piccolo” la fisionomia, può essere considerata a sua volta come l’immagine dialettica, o *metapicture*, dell’atlante stesso, capace di rivelarne l’essenza profonda, che lo connette non solo con i grandi moti del macrocosmo storico, ma con l’universo infinitesimale dell’esistenza “privata” di ciascuno di noi, il microcosmo che ne riflette punto per punto la struttura.

⁵³⁸ Cfr. G. Agamben, “Aby Warburg e la scienza senza nome”, *Autaut* 199-200, 1984, pp. 51-66.

Tavole Sezione X



Fig. 1

Il nastro di Möbius sulla texture della cultura visuale:
“Google drive”; “Commerzbank”; “Riciclaggio rifiuti”



Fig.2

Cassettina dipinta da Telemarken (Norvegia),
raffigurante La lotta per i pantaloni.
Berlino, Kupferstichkabinett



Fig. 3

La tavola 46 del Bilderatlas sulla “Ninfa canefora”,
con la foto della “contadina di Settignano”
scattata dallo stesso Warburg



Fig. 4

Il “pictures wall” di Caroline “Carrie” Mathison nella serie *Homeland*



Fig. 5

Il “pictures wall” di John Nash, nel pieno del suo delirio cospirazionista
nel film *A Beautiful Mind*



Fig. 6

Mitchell Family's refrigerator's door
(cortesia di W.J.T. Mitchell)

L'oltre della "culture": la "hunture"

La ragione non può pensare oltre i limiti dell'intelletto, se non, come dice Kant, immaginando l' "oltre" del pensiero, proprio come quando ci lanciamo in fantasticherie senza costrutto sul destino che ci attende una dopo la morte. L'unico "oltre" di cui possiamo ragionevolmente parlare, allora, non è l'oltre rispetto *al* pensiero, che, fin quando penserà, dovrà contentarsi di stare nel cerchio fuoco assegnatogli dai filosofi, ma l'oltre *del* pensiero, e quindi *della* cultura, rispetto al dato sensibile, il supplemento di senso che l'uomo attribuisce per sua natura, per "necessità biologica", alle sue percezioni, ai "fatti" della sua vita sensibile, i quali gli arrivano già da sempre come "interpretazioni", carichi di storie, di immagini, di emozioni⁵³⁹.

"Pensare l'oltre", dunque, significa pensare l' "oltre" *della* cultura. Esso, però, non può ridursi al solo genitivo soggettivo, all'oltrepassamento culturale della fatticità delle cose, ma deve essere considerato anche dal suo lato oggettivo: se la cultura è l'attitudine umana a oltrepassare i dati sensibili per caricarli di energia semantica, proprio in forza di tale supplemento, sarà la nozione stessa di *cultura*, così come siamo abituati a concepirla, a sfaldarsi, sfumando in quello che, storicamente, tendiamo a considerare il suo opposto polare: la *natura*. Il fatto che l'oltrepassamento di quella che Hegel chiamava "certezza sensibile" sia un "supplemento originario", necessario alla nostra stessa vita biologica, conduce inevitabilmente al versante oggettivo genitivo, e dunque alla dissoluzione della presunta opposizione "cultura | natura", rivelandola come una dialettica ("natura/cultura") e quindi, in estremo, come un'identità: la cultura umana è la sua natura e, correlativamente, la natura umana consiste nella sua cultura, nella sua "irresistibile tendenza", cioè, a rivestire di senso la nuda superficie dei fenomeni. Nel loro stesso apparirci, infatti, i fenomeni non sono mai "nudi", ma ci arrivano fin dal principio rivestiti di significati, di connotazioni, di implicazioni, come segni, tracce, indizi, rimandando a "qualcos'altro" rispetto alla loro ottusa presenza. Ad essere originario è il velo, e non la nudità⁵⁴⁰.

La cultura a cui apparteniamo ha avuto origine circa diecimila anni fa con la cosiddetta "rivoluzione neolitica", che ha prodotto la nascita dell'agricoltura, la creazione dei primi insediamenti urbani e ha portato alla comparsa della scrittura (attorno al 3200 a. C.). La nostra "culture", insomma, è fin dal principio inseparabile dall' "agriculture", di cui è espressione diretta. La civiltà agraria, poi divenuta civiltà industriale (secondo il medesimo principio della

⁵³⁹ È questo il nucleo germinale della *Fenomenologia dello spirito* di Hegel, la prima, fondamentale *Aufhebung*, che innesca il vortice, la spirale ascendente delle dialettiche, fino al Sapere Assoluto: la negazione della certezza sensibile come primo atto della coscienza. Per dirla in termini warburghiani, "l'istituzione della distanza tra l'io e il mondo" è il primo vagito dello spirito, l'atto originario con cui *homo* si è separato dagli altri primati, diventando specie a sé. Cfr. Hegel, *Fenomenologia dello Spirito*, Milano, Bompiani, 2000, prima parte, sulla "certezza sensibile".

⁵⁴⁰ Una verità di cui la poesia è sempre stata consapevole. Al proposito, rimandiamo all'incomparabile studio di Tommaso Tarani sulla poetica filosofica e sulla filosofia poetica del velo in Leopardi, unico nel panorama degli studi leopardiani: T. Tarani, *Il velo e la morte*, Firenze, Società Editrice Fiorentina (collana Quaderni Aldo Palazzeschi. Nuova serie), 2011

produzione di un *surplus*: prima di grano nei granai e successivamente di capitale nelle banche) sembra però oggi avviata verso l'esaurimento del suo ciclo storico: se le genti del sud e dell'est del mondo, sono costrette a un'esistenza da profughi, in fuga permanente dalla guerra, dalle carestie, dalla fame e dalla siccità, anche nei paesi ricchi del nord e dell'ovest, nuove forme di lavoro e di socialità, legate alla deindustrializzazione e alle continue rivoluzioni tecniche, stanno spingendo porzioni crescenti della popolazione a una ri-localizzazione continua per (in)seguire percorsi di formazione, aspirazioni lavorative, relazioni sentimentali. La "società liquida" di Bauman⁵⁴¹ sembra così avviata a un ulteriore stato di rarefazione, assomigliando sempre più a una nube gassosa, un "cloud", come nella nuova frontiera del digitale, in cui tutte le informazioni di cui abbiamo bisogno vengono stoccate in una "nuvola" (apparentate) impalpabile, compresi il nostro lavoro, i nostri affetti, il nostro impegno politico, portando anche gli abitanti dei paesi ricchi, per una via opposta, a una condizione di semistanzialità, se non di nomadismo incipiente.⁵⁴²

Una mostra-installazione organizzata da nel 2008 dal documentarista Raymond Depardon e dall'urbanista e filosofo Paul Virilio presso la Fondation Cartier di Parigi è riuscita a cogliere con perspicuità questo fenomeno, restituendolo visivamente all'interno di uno spazio espositivo. Una visione condensata già nel titolo, le cui due parti sono riferite al contributo dei due curatori: *Terre natale, Ailleurs commence ici*. Al pian terreno la "terra natale": due documentari di Depardon su popoli radicati nel loro territorio, che ancora parlano lingue antiche e quasi estinte, e praticano i mestieri dei padri dei loro padri, le cui tradizioni sono minacciate dall'alzarsi della marea della globalizzazione. Nel seminterrato, invece, si scende con Virilio negli inferi dell' "l'altrove che comincia qui", sia esso l' "alienazione digitale" dei sofisticati nord-occidentali, che non appartengono più a nessun luogo ma sono "chez eux" soltanto nello spazio virtuale dei loro circuiti telematici, della loro posta elettronica e dei loro profili online; o, ben più drammaticamente, l'erranza senza meta dei popoli-fantasma del sud-est del mondo, costretti a fuggire di miseria in miseria. In particolare l'eterno altrove di queste donne e questi uomini senza nome e senza più storia, "altri" perfino a se stessi, è restituito da due videoinstallazioni di grande impatto, una delle quali mostra, in uno schermo circolare, i numeri dei flussi migratori, sconvolgenti sia per la loro entità (le proiezioni parlano di "un miliardo di migranti" per il 2040) che per la loro rapidità⁵⁴³.

⁵⁴¹ Nutritissima, al proposito, la bibliografia del sociologo polacco, che nella metafora della liquidità ha trovato il centro metaforico del proprio pensiero. Tra gli altri titoli, si rimanda a *La solitudine del cittadino globale* (Milano, Feltrinelli, 2000) e *Modernità liquida* (Roma-Bari, Laterza, 2002)

⁵⁴² I concetti di "semistanzialità" e "nomadismo" possono essere impiegati per descrivere, rispettivamente, le condizioni materiali e mentali in cui vive del cittadino globale. Il suo modo di abitare non ha niente del nomadismo (quasi nessuno vive in tenda o in furgone, spostandosi stagionalmente), ma si definisce nella forma della semistanzialità: di appartamento in appartamento, di città in città, di lavoro in lavoro, a intervalli anche molto brevi, di pochi mesi. Un fenomeno come il successo commerciale dell'Ikea, ad esempio, non avrebbe potuto affermarsi in un mondo puramente "agriculturale", imperniato sulla stanzialità e sul vincolo tellurico: se siamo disposti a vivere in appartamenti anonimi, arredati con un mobilio standardizzato e ipereconomico, è perché presto ce ne andremo da un'altra parte; e spesso conviene lasciare tutto, o buttarlo via e ricomprarlo, che affrontare i costi di un trasloco (magari da un continente all'altro). Questo ci porta alla mente del cittadino globale, che invece è puramente nomade, gassosa, inafferrabile, perennemente proiettata in un altrove comunicativo, lavorativo, sentimentale.

⁵⁴³ Il catalogo dell'esposizione è *Terre natale, Ailleurs commence ici*, Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2008. Oltre alla mostra di Depardon/Virilio, non si può dimenticare quello che forse è il più

Dopo diecimila anni, la nostra (agri)cultura letterata, basata sulla stanzialità, l'inurbamento e la scrittura, sta completando il proprio ciclo, dando vita a nuove modalità di nomadismo, di memoria visiva e di oralità; non solo la sofisticata neo-oralità dei nord-occidentali telematici, ma anche l'inevitabile analfabetismo dei popoli erranti del sud. Cos'è dunque l'oltre della cultura? Cosa viene "dopo" il neolitico girando a ritroso la ruota della storia (e quindi "prima", sfogliando dall'inizio un manuale di storia)? Il pleistocene superiore, la lunga era in cui *homo*, attraverso una lentissima evoluzione, ha fissato il proprio corredo genetico e le proprie abilità cognitive. Da un punto di vista biologico-evolutivo, infatti, si può dire che la storia non è finita con Napoleone, con Auschwitz e con la Bomba, con la caduta del muro di Berlino, o con l'11 settembre, – ma quando *homo* ha lasciato l'erranza della sua vita nomadica di cacciatore-raccoglitore, nel corso della quale ha sviluppato tutte le sue capacità cognitive e motorie, per cominciare a condurre un'esistenza stanziale, sviluppando l'agricoltura, e da lì tutte le altre tecniche "urbane", dall'architettura alla scrittura. Quello dell'inurbamento e dell'alfabetizzazione, però, non è un progresso lineare ascendente, senza battute d'arresto, ritorni e ripiegamenti su se stesso. Il corso recente della storia e della cultura, infatti, sembra condurre fuori dal cerchio concettuale dell' "(agri)culture" – stanzialità, inurbamento, letteratura – per aprire a nuove forme, più o meno coatte, di nomadismo, de-localizzazione e oralità. Per questo, come abbiamo visto nelle scorse pagine, a partire dalla seconda metà dello scorso secolo antropologi, primatologi, biologi e filosofi hanno comunicato a concepire il paleolitico non più come un'era sepolta nella nostra preistoria, ma come una superficie di proiezione sorprendentemente fertile per pensare l'avvenire della nostra specie, sempre più protesa verso nuove forme di nomadismo. Una svolta critica, quella "verso il paleolitico", che il pensatore libertario Peter Lamborn Wilson, al secolo "Hakim Bey", è riuscito a condensare efficacemente in una formula: "la fine del Moderno non significa un ritorno *al* Paleolitico, ma un ritorno *del* Paleolitico"⁵⁴⁴.

Scriva Carlo Severi a proposito della conferenza di Warburg sugli Hopi: "lo studio delle immagini poteva condurre all'esplorazione di fenomeni psichici di ordine generale, legati all'esercizio di un pensiero visivo nell'uomo, e non soltanto all'interpretazione dell'arte europea"⁵⁴⁵. Come sappiamo dalla sezione IX, Levi Strauss ha chiamato "pensiero selvaggio" questo un pensiero legato alla sensibilità e all'istinto, che opera per via sinottica e analogica piuttosto che per via logico-sequenziale: un sapere capace di stabilire nessi e inferenze istantanee, di ricostruire per via congetturale eventi passati, di fare previsioni basate sull'esperienza, di interpretare sintomi e indizi, e di recuperare la memoria culturale attraverso l'oralità, stabilendo rapporti di somiglianza tra serie distinte (come, nel totemismo, tra specie animali e clan umani)⁵⁴⁶. Alla luce della breve ricostruzione (proto)storica schizzata in queste pagine e delle considerazioni svolte nella sezione X, possiamo proporre un'altra denominazione di questa *forma mentis*, espressione di quello che Ginzburg chiama

grande lavoro che un artista contemporaneo ha dedicato ai popoli migranti: "Exodus", un progetto pluriennale che il fotografo Sebastião Salgado ha realizzato in 35 paesi, le cui immagini sono oggi raccolte nel volume *Migrations*, New York, Aperture, 2000.

⁵⁴⁴ Peter Lamborn Wilson (Hakim Bey), "Il ritorno del paleolitico", trad. it. di M. Baldino, reperibile online alla pagina <http://www.kasparhauser.net/bald/hakimbey.html>

⁵⁴⁵ C. Severi, *Il percorso e la voce*, op. cit., p. 28

⁵⁴⁶ È questo, in particolare, lo sviluppo impresso da Carlo Severi allo studio del pensiero selvaggio.

“paradigma venatorio”, derivato dai nostri progenitori cacciatori-raccogitori: *hunture*, in alternativa al pensiero logico-discorsivo della (*agri*)*culture* e alla sua dialettica assimilante. È la “*hunture*” semiologica e non la e non la “*culture*” ontologica, infatti, il pensiero del paleolitico, grazie al quale i nostri progenitori sono riusciti a sopravvivere di caccia e raccolta per millenni di erranza nell’era glaciale, decifrando tracce e tramandandosi storie. Un forma di pensiero che appartiene tanto alla nostra preistoria quanto al nostro avvenire, così come il paleolitico sembra profilarsi, almeno in senso metaforico, come il tempo verso cui è avviata la tarda modernità (cos’è infatti, lo stadio successivo, dopo la modernità liquida, se non la postmodernità gassosa, sradicata da qualsivoglia territorio, smaterializzata, *nomade*?).

La *hunture*, ormai lo sappiamo, è un pensiero del “come”, non una scienza del “che cosa”, un sapere che non può essere scisso dal sentire e dall’individuo che sente; un sapere che è sempre un sapere “di qualcuno”, come la maestria del macellaio, che non consuma il suo coltello perché taglia nel vuoto tra fibra e fibra, tra ossa e legamenti. Un sapere vuoto, dunque, “sapere di non sapere”, sapere del vuoto, conoscenza della “via” di cui non si può parlare né scrivere, ma che si può mostrare con un gesto.

Epilogo:

La schizofrenia è la più filosofica delle malattie psichiche non già, ovviamente, nel senso che lo schizofrenico sia un filosofo [...], ma nel senso che l'uomo sano, cioè capace di risanare sempre di nuovo in sé e negli altri la ferita esistenziale, può attraverso l'analisi dei vissuti schizofrenici prender coscienza di quel rischio estremo cui è esposta l'esistenza umana, la caduta dell'ethos del trascendimento. La lotta contro questo rischio individua l'uomo in quanto fondatore di vita culturale, in quanto eroe dell'opera intersoggettiva 'razionale', comunicabile di fronte alle tentazioni della disgregazione e del caos: è la lotta contro questo rischio che individua l'umano in quanto movimento dal privato al pubblico, e auscultazione interiore delle pubbliche voci che risuonano nel mondo, in una data epoca storica e nel quadro di una particolare cultura: ma appunto per questo, la schizofrenia, che è il mutamento di segno di tutto questo, ha un grande potere pedagogico per ogni uomo che avendo optato per la ragione combattente, intende misurare in tutta la sua ampiezza e profondità il fronte del nemico.

Ernesto De Martino⁵⁴⁷

Che ne è di Socrate?

Lo abbiamo lasciato sulla soglia iniziale del *Sofista* di Platone, in cui, dopo aver introdotto il confronto tra lo straniero di Elea e il giovane Teeteto sulla differenza tra il vero filosofo e il sofista, sparisce misteriosamente, senza fare alcun commento, senza lasciarci intendere nemmeno se è ancora lì. Nel capitolo 2.4 abbiamo suggerito l'ipotesi che questa scomparsa fosse dovuta al fatto che il dialogo vertesse su un tema che, in fondo, non lo riguardava. Dopodiché non ne abbiamo avuto più notizia. Giunti al termine di questo lavoro, è venuto il momento di domandarci cos'è che è veramente in gioco nella figura di Socrate, nella forma di vita atopica da lui incarnata, propria dei filosofi, "che accade talvolta che diano l'impressione di trovarsi immersi del tutto nella condizione dei pazzi"⁵⁴⁸. Per farlo, come d'abitudine, proveremo a misurare la qualità della sua testimonianza non nei luoghi letterari della sua canonizzazione, ma al contrario, nel suo punto di massima tensione, laddove è criticata, messa in questione, maggiormente esposta al rischio di rottura. Tale luogo è costituito dalla critica serrata che gli rivolge Nietzsche a partire dalla *Nascita della tragedia*, facendo di lui il responsabile della *décadence* dell'uomo occidentale, il grande artefice dell'eclissi dello spirito dionisiaco nell'orizzonte della nostra cultura. Il confronto tra Nietzsche e Socrate attorno alla questione del dionisiaco ci riporterà al cuore del problema warburghiano dell'"indistruttibilità dell'uomo primitivo", consentendoci, se non di rispondervi in maniera conclusiva, perlomeno di prendere congedo da esso.

Prima di affrontare questa ultima riflessione, però, vediamo brevemente come i concetti nietzschiani di apollineo e dionisiaco possono essere impiegati nel contesto della nostra indagine archeologica.

⁵⁴⁷ E.De Martino, *La fine del mondo*, op. cit., p. 75

⁵⁴⁸ Platone, *Il sofista*, op. cit., p. 264.

a) L'ultima polarità: "apollineo" e "dionisiaco"

Nella *Nascita della tragedia* la riflessione di Nietzsche si fonda su una polarità concettuale che tutte le racchiude: quella tra Apollo e Dioniso. Essi rappresentano l'opposizione tra "verità (onto)logica" e "verità estatica", tra *principium individuationis* [$A=A \wedge \neg (A \wedge \neg A)$], ed estasi, uscita da sé, *je est un autre* ($A \rightarrow B \dots C \dots D \dots$), da cui deriva la tensione estetica tra arti plastiche e musica, tra forme della rappresentazione (parole e immagini) e puro gesto espressivo, passo di danza. Da tale polarità discende il salto finale, la polarità delle polarità, quella tra caccia e agricoltura, tra nomadismo e stanzialità, tra discendenti del pastore Abele e agricoltori cainiti, tra pleistocene e civiltà, tra "(agri)culture" e quella che abbiamo chiamato "hunture", il sapere arcaico del "paradigma venatorio". Tutte le forme della polarità che abbiamo incontrato possono essere dunque ricondotte a quella originaria tra Apollineo e Dionisiaco. Tra di esse, anche quella che attraversa intimamente il concetto di *tháuma* posto da Aristotele all'origine della *theoría* filosofica (terrore | meraviglia), che può essere inteso come una sublimazione filosofica dell'oscillazione schizoide tra terrore e abbandono rappresentata nella tragedia classica. All'origine del pensiero, parafrasando nietzschianamente Aristotele, vi è dunque il tragico, la frattura irriducibile tra apollineo e dionisiaco, la forma plastica che sorge dal magma dell'informe, l'identità ontologica come cristallizzazione momentanea dell'estasi. Di conseguenza anche la polarità tra ontologia filosofica e logologia sofistica, tra essere e rappresentazioni, può essere ricondotta alla medesima schizofrenia tra invasamento dionisiaco e sublimazione formale apollinea.

Nietzsche definisce Apollo come "il dio dell'individuazione e dei limiti della giustizia"⁵⁴⁹. In questo senso, Il *Poema* di Parmenide da cui abbiamo preso le mosse può essere letto come un mito dell'affermazione dell'apollineo a partire dal sostrato dionisiaco, rappresentati dal sentiero del giorno e della notte al cui incrocio sorge la dimora di Dike. La dottrina dell'essere, l'enunciazione del principio di individuazione, la definizione di identità stabili e coerenti secondo necessità [*anánke*] e giustizia [*dikē*], verrà a coincidere nell'ontologia di Platone con la rappresentazione apollinea per mezzo di immagini vere e immutabili: le *idee* eterne, fissate nell'iperuranio, distinte da ogni genere di imitazione (eidola, eikones, simulacri, etc). Tali immagini archetipiche, rispetto alle quali la realtà stessa della veglia non è che una collezione di copie imprecise, si stagliano sull'orizzonte magmatico del dionisiaco, dell' "entusiasmo", dell' "estasi", in cui tutto vale fuori che il principio di individuazione: nell'invasamento dionisiaco, infatti, sostrato vitale di tutto ciò che è, è sospesa ogni tautologia logica, e tutto è lecito fuori che il caso limite dell'identità e della non contraddizione, l'argine dell' $A=A \wedge \neg (A \wedge \neg A)$ che Apollo e Dike impongono al flusso incessante della vita, dandogli un *modus*, una "giusta misura"⁵⁵⁰.

Il mondo dionisiaco della nostra esistenza fisiologica e istintuale, della nostra memoria, della nostra immaginazione (e di tutto ciò che, in una parola, si può riferire all'*inconscio*) non è costituito da identità logiche, da campi semantici e da regioni ontologiche (secondo il nodo borromeo di pensiero-essere-logos), bensì da una rete fittissima di rimandi

⁵⁴⁹ F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, Milano, Adelphi, 1972, p. 71 (*corsivo mio*).

⁵⁵⁰ Cfr. Sul concetto di "modus", derivato dalla radice i.e. **med*, come "giusta misura" imposta alle cose, cfr. *infra*, cap. 3.4.

semiotici, e il senso vi circola in una disseminazione proliferante, senza cristallizzarsi in maniera permanente in domini semantici conchiusi. In esso, ogni cosa è in quanto *rimanda* a qualcos'altro, ogni identità trapassa in alterità, e viceversa. Se nella regione protetta dell'ontologia apollinea vale il principio cartesiano del “cogito ergo sum” e dell'identità parmenidea, nel vasto mondo della semiologia dionisiaca, mai definibile una volta per tutte, l'unico principio a valere è quello del rimando – “*sēmáino ergo sum*”: tutto ciò che è, “è” in quanto “fa segno” verso qualcos'altro, in quanto indica un ordine di senso che la trascende e che non può essere stabilito in maniera univoca, ma può soltanto essere letto grazie alla sensibilità, all'intuito e all'esperienza.

L'apollineo, dunque, può essere riferito alla regione angusta dell'ontologia e della filosofia intesa come disciplina dialettica, fondato sul principio di identità/non contraddizione [$A=A \wedge \neg (A \wedge \neg A)$], mentre il dionisiaco può essere associato al *mundus* della cultura, la “forma di vita”, in cui il “senso” delle cose non coincide con la loro “essenza”, ma è precisamente tutto ciò che trascende tale essenza, inscrivendole in una rete di rimandi, somiglianze, analogie, differenze (a cui nella sezione VII abbiamo dato il nome di *text/ture*). Una rete tanto complessa, che non tutti i suoi rimandi vanno a segno, ma alcuni si disperdono nel vuoto, fluttuano a mezz'aria: intuizioni senza conferma, supposizioni, impressioni personali prive di riscontro, sovrainterpretazioni e sottointerpretazioni, attribuzioni idiosincratiche di senso, fino alla ricerca di un senso a tutti i costi, fino alla paranoia, fino alla follia. Non tutti gli indizi, infatti, sono prove⁵⁵¹. Quello che conta, però, nella forma di vita in cui comunichiamo quotidianamente, non è la conclusività di tutti rimandi, il fatto che vadano sempre a segno, dando luogo a un sistema coerente di denotazioni, ma il fatto stesso che tale mondo si costituisca come una rete di rimandi, per quanto non tutti altrettanto efficaci.

Così definito, il mondo della vita non è un sistema esclusivamente “ontologico”, ma un orizzonte “semiologico”, fatto di ontologia (dottrina dell'essere), semiotica (dimensione del fare segno) e deontologia (definizione di “valore”, secondo giustizia). Anche in questo caso, però, il punto non è pretendere di cancellare l'ontologia “apollinea”, quanto piuttosto restituirle il posto che le spetta, cercando di rimettere, come si suol dire “i buoi davanti al carro”: le “identità” ontologiche, infatti, al pari dei “segni” della semiotica, non sono forme preliminarmente date, ma il risultato di un processo di “segnatura”, l'esito impermanentemente di una tensione tra forze contrastanti che si gioca sul piano della storia, dell'etica e della politica, rispetto alla quale l'ontologia è un *prodotto* e non una *premessa*. Quest'*alterità* al cuore di ogni *identità* è ciò che Nietzsche chiamava “dionisiaco” e in essa ravvisava costituisce il grande rimosso della coscienza culturale dell'occidente e la radice della sua intima “follia”.

b) La forma di vita di Socrate

Nella *Nascita della tragedia* Nietzsche menziona una creatura in particolare che, tra tutte le altre, incarna lo spirito dionisiaco: quella del satiro, di cui si compone, come è noto, il coro della tragedia classica. Il coro è il centro simbolico, irrepresentabile a sua volta, da cui

⁵⁵¹ Come ha osservato Ginzburg per mettere in guardia dall'abuso del suo paradigma indiziario. Cfr. C. Ginzburg, *Rapporti di forza*, Milano, Feltrinelli, 2000.

sgorga e per cui si dà lo “spettacolo” [*thèa*] tragico, spettacolo che, sottolinea Nietzsche, non è un intrattenimento per un pubblico distaccato, ma una visione [*thâuma*] del coro stesso, sottratta al tempo e alla storia, sospesa in un attimo eterno e offerta all’ “ascoltatore estetico”, che ne partecipa intimamente (“contemporaneamente soggetto e oggetto, contemporaneamente poeta, attore e spettatore”⁵⁵²). Il coro dei satiri, allora, deve essere pensato

come coro di esseri naturali che per così dire vivono incorruttibili dietro ogni civiltà e, nonostante ogni mutamento delle generazioni e della storia dei popoli, rimangono eternamente gli stessi.⁵⁵³

Queste parole ricordano da vicino quelle con cui Warburg, nei suoi appunti sotto oppiacei dalla cattività di Kreuzlingen, descrive ‘l’indistruttibile’ *Urmensch*, che nonostante il mutamento delle epoche e delle culture rimane ‘eternamente lo stesso’. Ma quali sono, in particolare, le caratteristiche del satiro greco? Esso è una figura chimerica, mezzo uomo e mezzo capra, soglia di indistinzione tra l’umano e il non-umano, abitatore dei boschi, errante, nemico della stanzialità e dell’(agri)cultura, estraneo alla civiltà e alle istituzioni e amico della musica, della danza e della caccia. Per questa sua natura liminare, sospesa tra l’umano e l’animale, tra cultura e natura, il satiro può essere paragonato al *Löwenmensch* di Hohlenstein-Stadel, la più antica scultura di cui disponiamo, risalente a circa 40000 anni fa, raffigurante un uomo dalla testa leonina, ma anche al concetto di totem, il “nome comune” dell’uomo e dell’animale appartenenti allo stesso clan. Per Nietzsche nel satiro si condensa tutta la tensione tra civiltà urbana e paganesimo ancestrale, tra cultura e natura, tra stanzialità e nomadismo, tra agricoltura e caccia, tra logica razionale (“agri-culture”) e sapere istintuale, venatorio (“hunture”), che trova espressione nella tensione tra “spirito della musica” (dionisiaco) e “forme oniriche” delle arti visuali (apollineo):

Il satiro, il finto essere naturale, sta rispetto all’uomo civile nello stesso rapporto in cui la musica dionisiaca sta rispetto alla civiltà.⁵⁵⁴

Come è noto, nella cultura greca antica sileno e satiro sono pressoché sinonimi, ed entrambi sono imparentati con i centauri, anch’essi portatori della saggezza dionisiaca, alla frontiera “totemica” tra uomo e animale. Com’è altrettanto noto, nel *Simposio* di Platone, Alcibiade, tessendo l’elogio del suo maestro Socrate, lo paragona proprio a una di quelle statuette dei sileni in vendita nei mercati, che custodiscono immagini di dei dissimulate sotto il loro aspetto sgradevole:

Socrate, o amici, io comincerò a lodarlo così, per immagini. Forse egli penserà che voglia metterlo in ridicolo, ma l’immagine avrà per fine il vero, non lo scherzo. Dico dunque che egli somiglia moltissimo a quei sileni che si trovano nelle botteghe degli scultori, che gli artisti raffigurano con in mano zampogne e flauti, e che poi, aperti in due, fan vedere che nell’interno contengono immagini di dèi.⁵⁵⁵

⁵⁵² F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, Milano, Adelphi, 1972, p. 45

⁵⁵³ *Ivi*, p. 54

⁵⁵⁴ *Ibidem*

⁵⁵⁵ Platone, *Simposio*, Roma-Bari, Laterza, 1996, pp. 100-1

Non solo. Nel proseguo del suo discorso, infatti, Alcibiade paragona Socrate anche a Marsia, un satiro dalla virtù divina di flautista (che, secondo il mito, sfidò Apollo in una tenzone musicale), non solo per l'aspetto esteriore, ma anche per le sue qualità spirituali: anzitutto, la sua pungente "insolenza" (il mito vuole che Apollo invidioso della sua maestria e incapace di sconfiggerlo, si aggiudicò la gara con un sotterfugio e lo scorticò vivo per la sua *hybris*), di cui Socrate era campione indiscusso, e in secondo luogo, per la sua capacità di "toccare" gli altri uomini con la propria arte; nel caso di Socrate un' "arte senza strumento", fatta solo della propria presenza e delle proprie parole:

E dico ancora che assomiglia al satiro Marsia. Infatti, che per l'aspetto tu sia simile a questi esseri, neppure tu, Socrate, lo metteresti mai in dubbio; in che senso, poi, tu somigli loro anche nel resto sentilo adesso. Sei insolente, o no? Se non ne convieni, presenterò dei testimoni. E non sei anche suonatore di flauto? Anzi, molto più meraviglioso di Marsia; ch  questi si valeva di strumenti, per incantare gli uomini colla forza che gli usciva di bocca e cos  fa oggi anche chi esegue le sue melodie [...]. Le sue musiche, dunque, o che le esegua un flautista valente o un flautista dozzinale, bastano da sole, per la loro natura divina, ad affascinare e a far scoprire chi ha bisogno della divinit  e dell'iniziazione ai misteri. Ora, tu differisci da lui soltanto in questo, che senza strumenti, colle nude parole, produci il medesimo effetto.⁵⁵⁶

Di fronte all'elogio di Alcibiade, viene da pensare che nella *Nascita della tragedia* Nietzsche abbia fatto una splendida operazione letteraria nei confronti di Socrate⁵⁵⁷, ma che costui, forse, non dovrebbe essere un nemico quanto piuttosto un alleato della sua ricerca della voce perduta del dionisiaco nella civilt  occidentale. Nel proseguo della sua trattazione, infatti, Nietzsche identifica in Socrate l'origine stessa di tutti i mali della civilt  occidentale, la figura-chiave che, seducendo tra l'altro l'ultimo grande drammaturgo Euripide (inducendolo a eliminare il coro dei satiri e a introdurre il *Deus ex machina*), sferr  l'attacco decisivo al mito, distruggendo la tragedia che di esso era l'ultimo scrigno. Una volta affossati in un solo gesto il mito e il suo supporto culturale – la tragedia – Socrate pot  diffondere il vangelo di un uomo nuovo, "civilizzato", che ha spento in s  ogni istinto dionisiaco, e transita nella vita guidato solo dalla luce algida del concetto e del *principium individuationis*. Nietzsche definisce "uomo teoretico" questa forma di vita decadente, incapace di qualsiasi entusiasmo, che si orienta solo con le stelle delle leggi della logica e per cui l'arte non   pi  una guida nella vita, ma un mero intrattenimento, o, tutt'al pi , un piacere puramente intellettuale che egli assapora nell'atmosfera rarefatta del pensiero critico, senza viverla intimamente e sensualmente. Per questo, sul finire de *La nascita della tragedia* scava una voragine tra l'"ascoltatore estetico" della tragedia classica, capace di farne vibrare entro di s  la potenza dionisiaca, e l' "uomo critico-socratico", guidato dalla ragione calcolante, della scienza logica, della meccanica, incapace di *sentire*.

⁵⁵⁶ *Ivi*, p. 101..

⁵⁵⁷ Un tema, quello dell' "antisocratismo", che ritorna anche in opere pi  tarde di Nietzsche, tra cui *Aurora*, *Umano troppo umano*, *La volont  di potenza*; ma soprattutto nel *Crepuscolo degli idoli*, in cui gli dedica un intero capitolo: "Il problema di Socrate" (in F:Nietzsche, *Crepuscolo degli idoli*, in *L'Anticristo, Crepuscolo degli idoli, Ecce Homo*, Roma, Newton & Compton, 2010, pp. 107-112).

Una distinzione, quella nietzschiana, a cui, dopo quasi un secolo e mezzo, siamo tanto abituati da non farci quasi più caso, divenuti forse insensibili a tale abisso, incapaci di percepirlo ancora, di avvertirlo dentro di noi. Oppure, ed è questa l'ipotesi che vorrei suggerire in queste note conclusive, vi è qualcosa di tendenzioso nella sua analisi – almeno in apparenza così accorata, così appassionata, così autentica e perciò così indubitabilmente “vera” – ; qualcosa, a sua volta di semplicistico, di meccanico, di astratto. Secondo Nietzsche, la “scienza socratica”, posto che sia stato proprio Socrate il suo iniziatore, eleva a sistema il *principium individuationis* dello spirito apollineo, occultando con un velo sapiente il magma dionisiaco da cui le forme si cristallizzano, il mormorio indistinto che nell'incontro con Apollo s'organizza in musica. La musica stessa, però, non è arte puramente dionisiaca, ma a sua volta, dionisiaco-apollinea, dacché se non vi fosse Apollo a scontornare delle forme individuate nel flusso amorfo del suono, non esisterebbe alcuna musica, ma soltanto rumore⁵⁵⁸. A questo proposito, che sia possibile o meno l'ideale di una “musica socratica” adombrato a un certo punto da Nietzsche⁵⁵⁹ – in cui Socrate si redimerebbe d'esser Socrate, con tutto ciò che rappresenta (il concetto, la logica, la dialettica, la critica, il distacco, la razionalizzazione, l'intellettualismo, il teoreticismo) – è un tema su cui non possiamo pronunciarci. Il punto fondamentale per la nostra riflessione è invece un altro, e risiede nel fatto che tanto il *principium individuationis* quanto la proliferazione semiologica sono due facoltà umane originarie, rispondenti ad altrettante necessità biologiche, a cui la sensibilità figurativa del genio greco ha dato il volto mitico di due divinità: Apollo e Dioniso.

Socrate era un uomo del secolo, che calpestava ogni giorno le strade della città, vestito semplicemente, e “apparteneva per origine al popolino. Socrate era plebaglia”, come dice Nietzsche⁵⁶⁰, eppure, allo stesso tempo, colui che ha messo a punto lo strumento potentissimo del “concetto”, formalizzando la dialettica, la facoltà di astrazione per eccellenza del pensiero umano. Diversamente dal “dionisiaco” Nietzsche, che ha aspirato per tutta la vita ad essere “altro”, “oltre”, “al di là” dell'umano, l'uomo Socrate non ha cercato altro che “conoscere se stesso”, seguendo la formula inscritta sul tempio di Apollo, a Delfi. Eppure, la differenza tra di loro è molto meno abissale di quanto Nietzsche non intendesse rivendicare. Del resto, ne era pienamente consapevole lui stesso, e vi fa cenno⁵⁶¹, ma lascia da parte la loro segreta convergenza, temendo forse che un suo riconoscimento avrebbe compromesso la tenuta della sua *theoría*, interamente fondata sull'attacco al “socratismo”, alla sua distruzione del mito e della tragedia, alla sua “crocifissione di Dioniso”⁵⁶², e alla *décadence* che si è prodotta, per

⁵⁵⁸ Si ricordi, a questo proposito, il quadrato di Mitchell degli incroci senso-semiotici (cfr. infra capitolo 5): così com'è, il suono è informe, e acquista struttura solo nell'incontro col segno iconico (musica) o con quello simbolico (parola).

⁵⁵⁹ Cfr. F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, op. cit., pp. 97-8

⁵⁶⁰ F. Nietzsche, *Il crepuscolo degli idoli*, op. cit., p. 108

⁵⁶¹ “Tuttavia, quella profonda esperienza di vita di Socrate stesso ci costringe a domandarci se fra il socratismo e l'arte sussista necessariamente solo un rapporto antitetico e se la nascita di un “Socrate artistico” sia in genere qualcosa di contraddittorio”, p. 97

⁵⁶² Formula che accompagnerà Nietzsche fin oltre la soglia dell'apocalisse psicopatologica: nei cosiddetti “biglietti della follia” (*Wahnbriefe*), infatti, scritti nei primi di gennaio del 1889, in concomitanza con l'eruzione dei suoi sintomi psicotici, era solito firmarsi “Dioniso crocifisso”. La fonte di questa informazione è Warburg, toccato da vicino dalla vicenda umana del suo ideale maestro; leggiamo infatti in uno dei suoi ultimi scritti, dedicato a Nietzsche e Burkhardt, “sismografi dell'anima”: “Nietzsche comincia a scrivere cartoline e lettere a

sua causa, nella civiltà occidentale. Ma cos'è che Nietzsche sapeva, e che decise di tacere? Il fatto che proprio Socrate, più di ogni altro filosofo, era un sileno, come dice Alcibiade nel *Simposio*, se non precisamente un satiro, come Marsia, una figura chimerica, mezzo uomo mezzo animale, portatore di una difformità, di quella dissonanza musicale in cui è riposta l'essenza stessa del dionisiaco.

In questo senso Socrate era l'incarnazione stessa di Dioniso. Un Dioniso inaccettabile per il Nietzsche partigiano della rinascita – wagneriana – della tragedia, un Dioniso mondano, prosaico, “urbano troppo urbano”, che si aggira per le strade di Atene inquietando i politici e corrompendo i giovani, istigando a pensare al di là della tradizione, a mettere in questione il *nomos* della terra, a oltrepassare il *mythos* patrio, il discorso del padre. Un Dioniso perturbante, una perturbazione, una profanazione di Dioniso, che non induce all'estasi e all'oltrepassamento di sé, ma istiga, al contrario, a diventare se stessi, a ricercarsi, perché non vi è altra conoscenza se non quella della propria identità. È vero: Socrate è un campione del *principium individuationis*, ma in un senso ben lontano da quello che gli rimprovera Nietzsche, il quale aveva nel mirino probabilmente il meccanicismo positivista e l'ottimismo scienziato ottocentesco. E neppure Platone e Aristotele, che, molto più di Socrate, di tale scientismo possono essere considerati i precursori, interpretano con altrettanta freddezza il principio d'identità. Anche in loro risuona ancora forte l'ammonimento delfico-socratico a “conoscere se stessi”, a “cambiare la propria vita”, a prendere coscienza, anzitutto e fondamentalmente, di “non sapere”. Un “non sapere” che non è ignoranza, ma conoscenza autentica del proprio sé, un “sapersi” attraverso il de-sapere, de-situandosi rispetto a “ciò che gli altri hanno fatto di noi”, un de-stituendo la maschera egoica che abbiamo sviluppato in società, il nostro ruolo, la nostra posizione istituzionale, la polvere mondana del prestigio e della gerarchia, che non fa di noi uomini migliori, ma solo uomini più smarriti. Il “non sapere” socratico è, come scrive Pierre Hadot, “uno sforzo verso la saggezza che è un superamento dell'io parziale, particolare, egocentrico, egoista, per raggiungere il livello di un io superiore che vede tutte le cose nella prospettiva dell'universalità e della totalità, che prende coscienza di sé come parte del cosmo, che abbraccia allora la totalità delle cose”⁵⁶³.

Alla luce di queste considerazioni, l'assimilazione nietzschiana dell'arroganza della tecnica moderna al “sapere di non sapere” socratico suona dunque come una forzatura. Socrate non è tanto l'iniziatore del teoreticismo logico, dell'intellettualismo, e della distruzione del mito ad opera della scienza, quanto piuttosto colui che ha “profanato” lo spirito dionisiaco, spostandolo dall'arte alla morale, o meglio dall'estetica all'etica. D'altra parte, la ricerca socratica non sembra fare a meno dell'arte, ma semmai tenta anch'essa, come quella nietzschiana, di spingersi al di là della superficie delle sue belle forme apollinee, dell'arte “estetizzante”, per dirla con Warburg, per ricercarvi l'inquietudine originaria da cui

tutti gli amici firmandole Dioniso Crocifisso. Nietzsche è precipitato completamente nella follia religiosa. L'uomo, la cui unicità consiste nella dedizione incondizionata alla fede nella grandezza del futuro, è diventato con questo tentativo vittima delle proprie idee. Non aveva mai veramente sopportato la solitudine, che è la sola atmosfera per colui che prende su di sé un simile tentativo. Da sempre cerca compagni, li trova, li perde ed è costretto a riconoscere: non erano quelli giusti”. A. Warburg, “Burkhardt e Nietzsche”, in *Opere II*, op. cit., p. 898.

⁵⁶³ P.Hadot, *La filosofia come modo di vivere. Conversazioni con Jeannie Carlier e Arnold I. Davidson*, Torino, Einaudi, 2008, p. 135

scaturisce, il *tháuma*, lo stupore/terrore, l'invasamento dionisiaco, la gnosi sciamanica. Entrambi si avventurano verso l'origine, in un "viaggio al termine dell'umano", un viaggio non storico-cronologico, ma *cairologico*, e come tale, un viaggio che si può intraprendere a partire da ogni dettaglio del quotidiano, capace di ritrovare in ogni attimo lo spiraglio da cui si può accedere all'eterno. Per questo, nello *Zarathustra*, sulla porta dell' "eterno ritorno" sta inscritta la parola "attimo"; per questo Socrate non riteneva mai di perdere tempo o di distogliersi dalla propria ricerca, ma, come dice Montaigne "la sua grandezza consisteva nell'essere capace di giocare con i bambini e di considerare il tempo che vi dedicava come ben speso"⁵⁶⁴: perché ogni attimo – per entrambi – distillava per intero l'essenza della vita e come tale era degno d'essere vissuto. Dove sta la differenza, allora? Come è possibile che Nietzsche arrivi a fare di una figura a lui così prossima nientemeno che il suo arcinemico?

Si può rispondere che è proprio la prossimità la ragione del dissidio, il fatto che il loro gesto filosofico sia così simile, da renderli quasi indistinguibili. Eppure era il loro obiettivo, il *senso* che davano a tale gesto, a divergere inesorabilmente: mentre Socrate si mescolava con l'umano in tutte le sue forme – andava al mercato, combatteva in guerra, partecipava alla vita politica, stava con i giovani, inquietava, disturbava, stimolava, guidato da un intento etico, di formazione – , Nietzsche non faceva che tentare di distaccarsene, anelando ai cieli dell'estetica, nel pensiero come nella vita, allontanandosi dagli uomini, chiudendosi in un ritiro di scrittura, viaggiando di città in città, di gente in gente, di rifugio in rifugio, di montagna in montagna, di scogliera in scogliera, di isola in isola, sempre alla ricerca di un clima, ambientale e culturale, confacente all'infinita sottigliezza della sua anima, al suo essere lui steso, tutto intero, una piega, un dettaglio, una *nouance*⁵⁶⁵. Ma non si fraintenda, anche per Nietzsche il fine ultimo era quello della formazione; quella che aveva in vista, però, non era una formazione *etica*, come quella socratica, ma *estetica*, una formazione al sublime, al coraggio di fronte al terrore e alla bellezza, una coltivazione della sensibilità per il mito, per la metafisica come luogo in cui si tinge di eterno il grigio accadere delle cose mondane.

Sia la formazione etica socratica che quella estetica nietzschiana mirano ad aprire uno squarcio nella tela delle forme, nella superficie dei fenomeni, per ricercarvi le spinte più profonde, le ragioni del cuore che vanno oltre quelle della ragione, come direbbe Pascal. Il modo in cui lo fanno è però diverso, se non opposto: se per Nietzsche il *principium individuationis* apollineo è un dato di fatto originario, che deve essere diluito nell'unità superiore dell'estasi dionisiaca, per Socrate sembra valere il contrario, ossia che l'identità del singolo deve costituirsi a partire dalla sua diluizione nella massa del mondano. Per questo Nietzsche lo detesta: perché Socrate conosce l'abisso del dionisiaco da cui tutto proviene e a cui tutto deve ritornare, ma lo copre farisaicamente, con le forme illusorie del sogno apollineo, con l'impostura dell'identità. Nella prospettiva di Nietzsche, allora, Socrate appare come una sorta di dionisiaco "venduto", un satiro civilizzato, che ha ucciso in sé la potenza di vita ctonia, il lato animale, istintuale, dissimulando il suo corpo caprino sotto gli abiti civili della vita urbana. Per questo è il più pericoloso dei nemici, perché non è un uomo civilizzato tra i tanti, ma l'artefice stesso della civilizzazione, e cioè della distruzione della conoscenza autentica dell'istinto e dell'emozione ad opera della ragione calcolante, traditore dell'io

⁵⁶⁴ Citato in P.Hadot, *La filosofia come modo di vivere*, Torino, Einaudi, 2008, p. 164

⁵⁶⁵ "Io sono una *nouance*", scrive Nietzsche in *Ecce Homo* (Roma, Newton & Compton, 2012), p. 256

cosmico e universale che non conosce limiti di forma e di persona, ma fluttua nella danza dionisiaca.

Potremmo continuare ancora a lungo questo parallelo, senza progredire nella comprensione. Ancora una volta, non si tratta di prendere posizione per l'uno o per l'altro, ma di capire come l'uno e l'altro muovessero dal medesimo problema, pur articolandolo in maniere diverse. E tale problema era quello dell'*Urmensch*: cos'è che, originariamente, fa di un uomo un uomo, in ogni epoca e ogni cultura? L'ipotesi che abbiamo esplorato nel corso di questo lavoro è che la "metafisica" non sia un concetto astratto da confondersi con l'ontologia e la logica dialettica di matrice socratica, né esclusivamente un sensualismo estetico tardo-romantico come la intendeva Nietzsche ai tempi della *Nascita della tragedia*; piuttosto, essa è una tendenza molto più profonda dell'umano, radicata nella sua stessa percezione: l'"irresistibile tendenza" a trascendere "animisticamente" il dato sensibile per attribuirgli un senso condividendolo con gli altri uomini. Una tendenza che non è una caratteristica secondaria, un mero accessorio dell'umano ma, come dice Warburg, una "necessità biologica". È nei termini di questo "ethos del trascendimento" che abbiamo interpretato sia la dialettica che la polarità, sia la logica che la semiotica, sia il linguaggio che le immagini: termini che corrispondono all'eterna oscillazione "schizofrenica" tra apollineo e dionisiaco.

c) "Non vi è firmamento sopra di noi": la *therapeía* di Warburg

Come in Nietzsche c'erano due grecità – l'una mitico-tragica, estetica e contemplativa, e l'altra "socratica", teoretica e astrattiva – anche per Warburg la Grecia era in realtà "due grecie": da una parte la grecità classica ateniese, che riesce miracolosamente a simboleggiare nelle forme dell'arte e della scienza le forze soverchianti della natura (siano esse i fenomeni cosmici o la torbida interiorità umana, le sue paure e le sue pulsioni più recondite); dall'altra, la forma decaduta, arabeggiante della stessa, simboleggiata da Alessandria. Era questa la cultura ellenistica, fatta di vuota erudizione, estetizzante, e contaminata da un immaginario superstizioso orientale che aveva detronizzato gli dei dell'Olimpo attico e depauperato la cosmologia matematica per farne uno sterile sistema di divinazione astrologica. Per quanto non si possa stabilire una simmetria perfetta tra queste distinzioni – dal momento che quella nietzschiana individua la "faglia", per così dire, all'interno della stessa "grecità classica" (le cui figure-chiave sono Euripide nel teatro e Socrate, suo maestro e "seduttore", nella filosofia) – anche Nietzsche condivide l'ostilità warburghiana per l'ellenismo, identificandola con la nuova concezione del mondo astratta e distaccata dell'uomo teoretico:

Serenità greca [...] voglia di vivere senile e improduttiva; questa serenità si contrappone alla magnifica 'ingenuità' dei greci antichi, la quale è da intendere secondo la caratteristica datane, cioè come il fiore della cultura apollinea che si leva in alto da un fosco abisso, come la vittoria che la volontà ellenica riporta, mediante il suo rispecchiamento di bellezza, sul dolore e sulla sapienza del dolore. L'aspetto più nobile di quell'altra forma di "serenità greca", l'alessandrina, è quella dell'*uomo teoretico*: essa mostra i medesimi segni caratteristici [...] dello spirito antidionisiaco".⁵⁶⁶

⁵⁶⁶ F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, op. cit., p. 118.

Nelle stesse pagine della *Nascita della tragedia* Nietzsche dà una definizione particolarmente pregnante dell'uomo alessandrino, definendolo, “un bibliotecario e un emendatore, che si acceca miseramente sulla polvere dei libri e degli errori di stampa” (Nietzsche 1872, p. 123): una figura dimentica di ogni autentica, grandezza, che vive per procura, e ha trasformato il mondo e se stesso in un'immagine inerte, in un grande teatro di rappresentazioni dove tutto ciò che accade risponde solo alle leggi del fato. Un mondo, quello alessandrino, di cui tanto Nietzsche quanto Warburg, scorgono i prodromi della modernità, i cui lumi sono perennemente minacciati dal ricadere nella tenebre della superstizione, la cui *ragione* teoretica non coincide con l'autentica emancipazione dell'uomo dalle sue inveterate credenze idolatriche: “tutto il mondo moderno – scrive Nietzsche – è preso nella rete della cultura alessandrina e trova il suo ideale nell'uomo teoretico”. (*ivi*, p. 119).

Così come vi sono “due grechie”, per entrambi sembrano però esservi anche “due alessandrie”, apparentemente divergenti, se non opposte: quella “warburghiana” del numinoso e della superstizione e quella “nietzschiana” della sterile contemplazione teoretica. L'obiettivo filosofico di Nietzsche era una polemica nei confronti della cultura del proprio tempo: quello che gli interessava denunciare, alla frontiera tra le “due grechie”, era l'inabissarsi del dionisiaco sotto le forme algide della razionalità teoretica, e cioè del positivismo ottocentesco. Sebbene sia cosa nota l'ascendenza della filosofia nietzschiana sulla ricerca di Warburg, è problematico, a tutta prima, tenere insieme questa concezione della Grecia “deteriore”, la decadenza alessandrina, da Nietzsche retrodatata con verve polemica all'avvento del socratismo, con quella warburghiana. Da parte sua, infatti, Warburg non vede nell'alessandrinismo il trionfo della razionalità calcolante ma, al contrario, il sonno della ragione e il dispiegarsi della superstizione che condurrà agli “anni bui” del medioevo europeo. Da qui il suo famoso motto: “occorre sempre di nuovo salvare Atene da Alessandria”,⁵⁶⁷. Nel lessico di Warburg Atene non significa rapimento estatico, “radice selvaggia”, “paganesimo irrazionale”, ma, “socraticamente”, *civiltà*, e cioè presa di distanza spiritualizzante, elaborazione del simbolo, apertura di quello che, nella conferenza sugli Hopi chiama “spazio per la preghiera, poi divenuto spazio per il pensiero”; Alessandria, a sua volta, non vuol dire “cultura civilizzata”, “astrazione logica”, ma al contrario *superstizione* [*Aberglaube*], ossia abbandono al lato “fobico” del *tháuma*, al terrore irrazionale, asservimento degli uomini a un indimostrabile determinismo astrologico, violenza, fino al peggiore dei rischi: quello del “sacrificio umano”.

A questo proposito, non bisogna dimenticare che il fuoco della ricerca di Warburg era iconologico. Nello studiare il *Nachleben* dei simboli dell'antichità pagana attraverso le epoche successive, il suo obiettivo non era di carattere meramente antiquario: quello che gli interessava era comprendere psicologicamente il modo in cui gli uomini, *in ogni tempo*, si orientano nel cosmo per mezzo delle immagini, la valenza che danno loro, il rapporto che sviluppano con i simboli e, per loro tramite, con gli altri esseri umani. Ogni cultura visuale, infatti, è portatrice di una cosmologia, di cui è l'espressione visibile e, correlativamente, di

⁵⁶⁷ A. Warburg, “Divinazione antica e pagana in testi e immagini dell'età di Lutero”, in *RSA*, op. cit., p. 364. La stessa immagine ritorna anche nella conferenza del 1925 tenuta in onore dell'amico scomparso Franz Boll, la sua prima uscita pubblica dopo la dimissione dalla clinica psichiatrica: “l'Atene greca vuol sempre di nuovo essere liberata dall'Alessandria arabizzante” (“L'effetto della ‘Sphaera barbarica’ sui tentativi di orientamento cosmici dell'Occidente”, in *Per monstra ad sphaeram*, a cura di Davide Stimilli, Milano, Abscondita, 2009, p. 54):

una psicologia, che assegna all'uomo un determinato posto nel cosmo. Per comprendere l'idea warburghiana di polarizzazione storica dei simboli, dunque, può tornare utile la teoria animistica di Mitchell che abbiamo visto nella sezione IX: di per sé neutri, essi si "animano" di energia psichica nel contesto culturale in cui vengono scambiati. La faglia warburghiana tra "antichità autentica" ed "ellenismo", infatti, molto più che essere una cesura storicamente definibile, sul piano dell'ordine cronologico degli eventi, determina piuttosto un'inversione nelle concezioni cosmologiche, un mutamento di posizione dell'uomo all'interno del cosmo, il quale, da artefice del proprio destino si trasforma in uno specchio dell'ordine astrologico, che signoreggia deterministicamente su ogni accadimento della sua vita. Detto nei termini di Mitchell, i simboli della mitologia pagana, a partire dalle sue divinità, cessano di avere una funzione "totemica" (e quindi, in ultima istanza, *laica*) di regolazione dei rapporti sociali per caricarsi di potenza demoniaca, trasformandosi in "feticci" e in "idoli". Le divinità dell'ellenismo, dopo l'incontro con l'astrologia araba, non sono più simboli della comunità democratica della polis, ma diventano demoni astrologici che governano dall'alto la vita degli uomini, i quali sono completamente asserviti al loro capriccio. Per questo, nella conferenza su Franz Boll, parlando della saga di Perseo, Warburg esplicita la posta in gioco dell'agire cerimoniale delle comunità umane che dà vita allo spazio del sacro:

la saga di Perseo, unico esempio di mito coerente [...]. Agli psicologi della religione la posizione privilegiata di questo mito, a una considerazione più ravvicinata, non apparirà sorprendente. Poiché in esso sono quasi completamente contenuti proprio quei terrificanti elementi primordiali, che sono alla base di quasi tutte le religioni: l'esigenza di superare il sacrificio umano per placare l'ira di un demone. La spiritualizzazione di questa sanguinosa magia barbarica è infatti la meta intima e l'aspirazione di ogni religione superiore.⁵⁶⁸

Come abbiamo visto con Mitchell, è il "sacrificio umano" il rischio latente quando i simboli cessano il frutto di quello che De Martino chiama "l'ethos collettivo del trascendimento" per diventare *idoli*, entità trascendenti, ricettacolo di poteri sovrumani, per il cui tramite gli uomini decidono della vita e della morte degli uni e degli altri. Come Warburg aveva già compreso con esattezza ai tempi della Grande Guerra (e del saggio su Lutero), per gli uomini non c'è pericolo più grande della superstizione, perché in essa le immagini cessano di essere simboli sacri, capaci di regolare i rapporti tra individui all'interno della collettività, per diventare idoli, attraverso i quali si liberano nel mondo le violenze più atroci.

Alla luce di queste considerazioni si può comprendere la faglia warburghiana tra "antichità classica" ed "ellenismo" come un'inversione polare nelle concezioni cosmologiche, un mutamento di posizione dell'uomo all'interno del cosmo, il quale, da artefice del proprio destino si trasforma in uno specchio dell'ordine astrologico, che signoreggia deterministicamente su ogni accadimento della sua vita. In ultima istanza, dunque, questa inversione cosmologica ha un valore psicologico. Nel caso dell'astrologia ellenistica la conoscenza consiste in una facoltà magico-divinatoria, capace di intervenire attraverso riti e talismani nell'ordine delle sfere celesti, tentando di propiziare lieti destini e di scongiurare catastrofi che stanno già scritte nelle stelle. Contro a questa falsa coscienza idolatrica (in cui si possono scorgere i prodromi di tutte le ideologie e i fanatismi), la scienza autentica della

⁵⁶⁸ *Ivi*, p. 81.

gremità classica è volta alla liberazione dai mostri del *thaûma*, recidendo il vincolo di specularità tra le sfere del cielo e l'ordine sublunare, stabilendo 'una distanza consapevole tra l'io e il mondo', spiritualizzando i fenomeni, sublimandoli nella rappresentazione simbolica.

Questo sia detto per l'ellenismo "warburghiano", evidentemente divergente rispetto alla concezione e agli obiettivi critici di Nietzsche. In entrambi gli autori, però, il sommerso psicologico, ciò che è andato perduto nella coscienza culturale, è rimasto inscritto in essa come sintomo, come traccia profonda, esteriormente cancellata ma interiormente indelebile. E infatti, tanto le forme vuote dell'intellettualismo occhialuto dell'Alessandria nietzschiana, quanto le rappresentazioni immaginose e terrifiche dell'ellenismo "astrologico" warburghiano, possono essere lette come ipertrofie della rappresentazione, sia essa in immagini o in parole, in raffigurazioni o in concetti, che ha fatto a meno della "terza dimensione", quello spazio *altro*, irrepresentabile, che abbiamo provato a esplorare nel corso di questo lavoro, e che, nell'ologramma di Mitchell, sta al centro nella colonna della "musica".

Impostato in questi termini, il confronto tra i due sembra meno enigmatico. Il piano su cui entrambi lavorano, l'uno sul versante filosofico-letterario, l'altro su quello storico-artistico, è infatti il medesimo e non è lontana, in definitiva, dalla forma di vita socratica: quello dell'individuazione dei valori che orientano la vita dell'uomo emancipato nella sua lotta con i *monstra* delle proprie paure, delle superstizioni sociali, delle false rappresentazioni. Una lotta al limite della follia, i cui esiti, nell'uno e nell'altro caso sono noti. D'altra parte, anche Socrate era consapevole fin dal principio che la follia rientrasse tra i rischi intrinseci della vita filosofica, indistinguibile, talvolta, da quella dei "pazzi". In questo senso, l'itinerario teorico della ricerca di Warburg sulle immagini può essere considerato, parallelamente, come un processo *terapeutico*, specialmente negli ultimi anni della sua vita, in cui è venuta progressivamente assottigliandosi, la soglia tra il suo impegno *teorico* e la sua ricerca di una salvezza psichica. Non a caso, in questa battaglia con i *monstra*, gli furono compagni non solo le opere dell'intera storia della figuratività occidentale, ma anche lo stesso Nietzsche, il cui ritratto – colto nella posa catatonica della follia, nel letto in cui ha trascorso gli ultimi anni della sua vita nell'afasia più completa⁵⁶⁹ – ha campeggiato sopra la scrivania di Warburg fino alla fine dei suoi giorni. Come se si trattasse di un monito, di un confronto costante, che Warburg non ha mancato di esplicitare anche in un breve scritto, confrontandolo con Jakob Burkhardt, l'altro "sismografo dell'anima", il quale però, diversamente da Nietzsche, ha saputo reggere agli urti delle onde mnestiche del proprio tempo⁵⁷⁰.

A partire dalla conferenza di Kreuzlingen, dunque, gli sforzi *teorici* di Warburg coincidono con il suo impegno *terapeutico*, le immagini su cui lavora non sono soltanto portatrici di una *theoría*, di un "vedere", uno sguardo, una certa concezione dell'uomo e del suo posto nel cosmo, ma anche di una *therapia*, ossia di un sostegno, capace di definire una forma, un ordine di valori per la vita, la formazione di un'identità (*therapia* viene infatti dalla radice greca *ther-*, *thar-*, derivata a sua volta dal sanscrito **dhar*, "tenere", "sostenere", "fermare"). È in questa prospettiva che, di ritorno da Kreuzlingen, riprende il suo interesse per la figura della Fortuna, già iniziata quasi vent'anni prima ai tempi del saggio sulle *Ultime*

⁵⁶⁹ Cfr. D. Stimilli, "La tintura di Warburg", in *La guarigione infinita*, op. cit., pp. 9- 37.

⁵⁷⁰ A. Warburg, "Burkhardt e Nietzsche", in *Opere II*, op. cit.

*volontà di Federico Sasseti (1907)*⁵⁷¹ e rimasta a lungo latente. Questo simbolo, infatti, con le sue molteplici ripolarizzazioni attraverso i secoli, è emblematico della mutazione della coscienza cosmologica, e dunque psicologica, dalla Grecia Classica al Rinascimento, passando per il determinismo astrologico medievale, di derivazione ellenistica. Lo spunto per riprendere i propri studi sulla Fortuna gli fu offerto da una conferenza tenuta dall'amico Alfred Doren presso la sua biblioteca, che suggerì a Warburg alcuni spunti critici per mettere insieme i tasselli mancanti della sua ricerca pluridecennale attorno al significato di questo simbolo. In una lettera a commento del suo contributo, fece pervenire a Doren alcune decisive obiezioni:

A quella che appare una mancanza di equilibrio nella presentazione di Doren, Warburg obietta prima di tutto che questi sembra aver trascurato il Kairos, il dio della opportunità favorevole, e in particolare l'azione di afferrare il ciuffo sulla sua fronte, "l'atto", secondo Warburg, "che si oppone nel modo più netto all'atteggiamento nei confronti del fato". [...] Conclude infine la sua lettera con la raccomandazione che Doren includa nelle sue considerazioni, "come supplemento alla biologia dei simboli del fato", la fortuna col ciuffo, che origina dal Kairos, perché essa mostra il cosiddetto uomo moderno nella sua condizione di crescente audacità", o perfino "insolenza".⁵⁷²

Come sappiamo, l'insolenza è proprio una delle due caratteristiche che Alcibiade riconosce nella figura del satiro-Marsia-Socrate, accanto a quella di toccare le persone con la sua arte, sia essa la musica di Marsia o la parola di Socrate. Naturalmente si tratta soltanto di un indizio, che di per sé non basterebbe a far rientrare in un orizzonte dionisiaco-nietzschiano la sua riflessione sul simbolo della Fortuna. A confortare quest'idea, però, non vi è soltanto "l'insolenza" satiresca (che pure è un tratto tipico, tanto dell'eroe greco quanto dell'uomo rinascimentale, la cui audacia di fronte alle forze del destino che si gioca sempre sul filo della *hybris*) ma anche il riferimento al *Kairos*, il tempo-attimo, che ci ha costantemente accompagnato nel corso di questo lavoro. A distanza di due decenni, reduce dallo smarrimento nell'apocalissi psicopatologica, Warburg è finalmente in grado di decifrare quella figura enigmatica che sembrava riunire, nelle sue contrastanti iconografie, le due concezioni dell'uomo, quella "deterministica" dell'astrologia alessandrina, e quella autenticamente emancipatoria della Grecia classica, in cui la ruota della fortuna cessa di essere un ottuso ordigno del fato, a cui gli uomini sono legati mani e piedi, senza possibilità di sottrarsi al suo corso destinale, per diventare la ruota del timone, con cui l' "uomo in lotta per lo spazio per il pensiero"⁵⁷³ governa la propria imbarcazione sbattuta dalle intemperie del destino (non a caso, nota Warburg, "fortuna" in Italiano significa anche "tempesta").

La *theoría* del simbolismo della Fortuna che elabora, allora, a seguito del suo viaggio orfico nella psicosi, anziché tentare di recuperare la propria integrità⁵⁷⁴, conserva il bipolarismo, di cui aveva a lungo sofferto in forma patologica, sublimandolo in strumento di conoscenza, per poter comprendere l'uomo nella sua eterna lotta con le forze del destino e con

⁵⁷¹ Cfr. A. Warburg, *RPA*, op. cit., pp. 211-246.

⁵⁷² Dalla postfazione di D. Stilmilli, al volume *Per monstra ad sphaeram*, op. cit. pp. 140-1.

⁵⁷³ A. Warburg, *Per monstra ad sphaeram*, op. cit., p. 53.

⁵⁷⁴ Era questo l'obiettivo terapeutico del suo medico Binswanger, il quale mostrò fin dal principio delle forti riserve sul fatto che, per il suo paziente, sarebbe stata possibile una "*restituito ad integrum*", *La guarigione infinita*, op. cit., pp. 9- 50.

i *monstra* della propria interiorità. Per questo, in apertura della propria conferenza su Boll, da poco rientrato dal suo pluriennale ricovero psichiatrico, egli premette al suo pubblico:

Tutto ciò che appare stasera in testimonianze, note e ignote, in parola e immagine [*in Wort und Bild*], mostra l'uomo che osserva in lotta per lo spazio per il pensiero [*im Kampf um den Denkraum*]. Oscillando tra posizione di causa figurativamente mitologica e numericamente calcolabile, le costellazioni hanno per lui [...] un carattere ambivalente, polarizzato, che da un lato esige venerazione culturale nella pratica magica, e dall'altro ha il valore di una determinazione di estensione [*Umfangsbestimmung*] distaccata e oggettiva per gli oggetti rilucenti nello spazio dell'universo, sulla volta del cielo. Si potrebbe dire: – tutta la tragicità prometeica dell'uomo è racchiusa in queste parole: *non vi è firmamento sopra di noi*. [corsivo mio]⁵⁷⁵

In queste parole, si addensa la consapevolezza che Warburg trasse dalla propria malattia, riconoscendo come la costituzione dei valori del *mundus* umano, le interpretazioni “oggettive” e condivise con gli altri individui dei fenomeni che ci circondano, non è mai data una volta per tutte, ma è una formazione provvisoria, storicamente determinata, e sempre da rinnovare, a partire dalle oscillazioni polari tra “abbandono orgiastico” e “serena contemplazione”. Come tale, essendo intimamente attraversata da una insanabile frattura – essendo essa stessa, la sua propria ferita – la *theoría* con cui gli uomini si orientano nel mondo è perennemente esposta al rischio di capitolare di fronte agli idoli della superstizione, che, dall'alba della civiltà alla cronaca più attuale, non hanno mai calmato la loro sete di sangue, e oggi come un tempo esigono i più atroci sacrifici umani. È questo il volto demoniaco del *tháuma*, che l'uomo emancipato “afferra per il ciuffo”, cogliendo il *Kairos*, il “giusto momento”, l'occasione, e trasformando la ruota inesorabile della Fortuna nel timone con cui governare il proprio destino; nel gesto originario dell' “acciuffamento” [*Greifen*], allora, l'immagine della Fortuna, da *sintomo* dell'asservimento dell'uomo alle forze cieche della superstizione diventa *simbolo* della sua liberazione, grazie a cui accede alla maturità, assumendo su di sé il destino del proprio orientamento nel mondo, stabilendo da sé i propri valori.

È nell'ultima frase, però, che Warburg distilla l'essenza della propria morale, affidandola a una formula che sembra la parafrasi in chiave tragico-ironica della celebre massima kantiana “il cielo stellato sopra di me, e la legge morale in me”⁵⁷⁶. “Non vi è firmamento sopra di noi”, dice Warburg: una volta afferrato il timone, e ‘catturati i venti nella superficie della vela’⁵⁷⁷, bisogna navigare, ma non ci sono stelle lassù nel cielo a guidare la nostra rotta. In quelle poche sillabe riverbera tutta la consapevolezza dell'uomo in lotta contro i demoni delle sue paure e delle superstizioni del suo tempo, che sa di non potersi appellare a nessun orizzonte trascendente. Radicalmente esposto alla propria immanenza, alla necessità, sempre rinnovata, di “segnare” la propria rotta, in ogni epoca e in ogni cultura l'uomo è chiamato a forgiare da sé i valori che orientano la sua esistenza, recidendo i lacci idolatrici che lo vincolano alla ruota della Fortuna e facendo di essa il timone della propria imbarcazione, sbattuta dai “fortunali” del destino.

⁵⁷⁵ *Ibidem*.

⁵⁷⁶ I. Kant, *Critica della ragion pratica*, Roma-Bari, Laterza, 1966, p 201.

⁵⁷⁷ Cfr. A. Warburg “Lettera ad Alfred Doren” (31 marzo 1923), in *Per monstra ad sphaeram*, op. cit, pp. 13-15.

Bibliografia

- G. Agamben, *Il mistero del male. Benedetto XVI e la fine dei tempi*, Roma, Laterza, 2013
“ “ “ “ *L'aperto. L'uomo e l'animale*. Torino, Bollati e Boringhieri, 2002
“ “ “ *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Torino, Einaudi, 1979
“ “ “ “ *Stato di eccezione*, Torino, Bollati e Boringhieri, 2003
“ “ “ “ *Il tempo che resta*, Torino, Bollati e Boringhieri, 2000
“ “ “ “ *Ninfe*, Torino, Bollati e Boringhieri, 2007
“ “ “ “ *Altissima povertà. Regole monastiche e forma di vita*, Vicenza, Neri Pozza 2011
“ “ “ “ *L'uso dei corpi*, Vicenza, Neri Pozza, 2014
- Th. Adorno, *Metacritica della teoria della conoscenza. Studi su Husserl e sulle antinomie fenomenologiche*, Milano, Mimesis, 2004
“ “ “ “ *Dialettica negativa*, Torino, Einaudi, 2004
- Th. Adorno, M. Horkheimer, *Dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi, 1998
- S. Alpers, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago 1983
- D'Arco Silvio Avalle, *L'ontologia del segno in Saussure*, Torino, Giappichelli, 1973.
- Aristotele, *Metafisica*, Milano, Bompiani, 2000
“ “ “ “ *Politica*, Roma-Bari, Laterza, 2007
- C. Baracchi, *L'architettura dell'umano. Aristotele e l'etica come filosofia prima*, Milano, Vita e Pensiero, 2014
- R. Barthes, *Carnets du voyage en Chine*, Paris, Christian Bourgois Editeur, 2009
“ “ “ *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977
“ “ “ *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957
“ “ “ “ *La Chambre claire: Note sur la photographie*, Gallimard/Seuil, Paris, 1980
“ “ “ “ *L'obvie t l'obtus*, essais critiques vol. III, Seuil, Paris 1982
“ “ “ “ *Le bruissement de la langue*, essais critiques vol. IV Seuil, Paris 1984
- G. Bateson, *Verso un'ecologia della mente*, Milano, Adelphi, 2000
“ “ “ “ *Mente e Natura*, Milano, Adelphi 1984
- Z. Bauman, *La solitudine del cittadino globale*, Milano, Feltrinelli, 2000
“ “ “ “ *Modernità liquida*, Roma-Bari, Laterza, 2002
- H. Belting, *An Anthropology of images. Picture, Medium, Body*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2011
- W. Benjamin, *I passages di Parigi*, Torino, Einaudi, 2010
“ “ “ “ *Aura e shock. Saggi sulla teoria dei media*, Torino, Einaudi, 2012
“ “ “ “ *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 2000

- “ “ “ “ *Origine del dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1998
- H. Bergson, *Saggio sui dati immediati della coscienza*, Milano, Cortina, 2002
- M. Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.
 “ “ “ “, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969
 “ “ “ “, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980
- E. De la Boétie, *Discorso sulla servitù volontaria*, Milano, Feltrinelli, 2014
- G. Borradori, *Filosofia del terrore. Dialoghi con Jürgen Habermas e Jacques Derrida*, Roma-Bari, Laterza, 2003
- M. Cacciari, *Il potere che frena*, Milano, Adelphi, 2013
- R. Calasso, *La follia che viene dalle ninfe*, Milano, Adelphi, 2005
- I. Calvino, *Le città invisibili*, Mondadori, Milano, 1996
- A. Camus, *Le premier homme*, Gallimard, Paris, 1994
 “ “ “ “ *“L'uomo in rivolta*, Milano, Bompiani, 1998
 “ “ “ “ *“I giusti*, Milano, Bompiani, 2000
- G. Canguilhem, *Il normale e il patologico*, Einaudi, Torino, 1998
- B. Cassin, « Aristote et le linguistic turn » in *Nos Grecs et leurs modernes: les stratégies contemporaines d'appropriation de l'Antiquité*, a cura di B. Cassin Paris, Seuil, 1992.
 “ “ “ “ *L'effet sophistique*, Paris, Gallimard, 1995
 “ “ “ “ *Parménide, Sur la nature ou sur l'étant. Le grec, langue de l'être?*, Paris, Seuil, "Points-bilingues", 1998
- C. Castoriadis, *L'Institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, 1975
- P. Chiasera, *Art Criticism 2.0* (in corso di pubblicazione)
- V. Gordon Childe *Preistoria della società europea*, Sansoni editore, Firenze 1979
- M. Cometa, *Visioni della fine*, :duepunti, Palermo 2004
 “ “ “ “ *La scrittura delle immagini*, Milano, Cortina, 2012
- J. Crary, *Techniques of the observer. On Vision and Modernity in the 19th Century*, MIT press, Cambridge (Ma) 1992
- P. Crutzen, *Benvenuti nell'Antropocene. L'uomo ha cambiato il clima, la Terra entra in una nuova era*, Milano, Mondadori, 2005
- A. Dal Lago, *Non-persone*, Feltrinelli, Milano 1999

- M. Foucault, *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris 1966
 “ “ “ “ *Archeologie du savoir*, Gallimard, Paris 1969
 “ “ “ “ *L'ordre du discours*, Gallimard, Paris 1970
 “ “ “ “ *Ceci n'est pas une pipe*, Serra e Riva, Milano 1980
 “ “ “ “ *Surveiller et punir*, Gallimard, Paris 1975
 “ “ “ “ *Eterotopia. Luoghi e non-luoghi metropolitani*, Milano, Mimesis, 2005
 “ “ “ “ *Dits et écrits* tome I (1954-1975) sous la direction de Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange, Paris, Gallimard, 2001
 J.G. Frazer, *Il ramo d'oro*, Torino, Bollati e Boringhieri, 2012
- D. Freedberg, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni ed emozioni del pubblico*, Torino, Einaudi, 1993
- M. Fried, *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, Chicago, University of Chicago Press, 1998
- S. Freud, “Nota sul ‘notes magico’ ”, in *Opere di Sigmund Freud*, vol 10. Inibizione, sintomo e angoscia e altri scritti: 1924-1929, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, cap. 6
 “ “ “ “ “Al di là del principio di piacere”, 9. L'Io e l'Es e altri scritti 1917-1923, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, cap. 11
 “ “ “ “ *Totem e Tabù*, Bollati e Boringhieri, Torino 1969
 “ “ “ “ *Il feticismo*, in *Opere*, vol. X, Torino, Bollati e Boringhieri, 1978
- A. Gehlen, *Prospettive antropologiche. L'uomo alla scoperta di sé*, Bologna, Il Mulino, 2007
- Gipi, *unastoria*, Bologna, Coconino Press, 2013
- E. Gombrich, *L'immagine e l'occhio*, Einaudi, Torino 1985
 “ “ “ “ “ *Arte e illusione: studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*. Einaudi, Torino, 1965 (1957)
 “ “ “ “ “ *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Feltrinelli, Milano 2003
- N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, Il Saggiatore, Milano 1976
 “ “ “ “ “ *Vedere e costruire il mondo*, Laterza, Roma 2008
- C. Ginzburg, *Miti emblemici spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino 1986
 “ “ “ “ “ *Il formaggio e i vermi*, Torino, Einaudi 1976
 “ “ “ “ “ *Occhiacci di legno*, Milano, Feltrinelli, 1998
 “ “ “ “ “ *Rapporti di forza*, Milano, Feltrinelli, 2000
 “ “ “ “ “ *Il filo e le tracce. Vero, falso, finto*, Milano, Feltrinelli, 2006
- J.W. Goethe, *Morfologia*, 2 voll., Torino, Aragno, 2013
- P. Hadot, *La filosofia come modo di vivere*, Torino, Einaudi, 2008
 “ “ “ *Esercizi spirituali e filosofia antica*, Torino, Einaudi, 2005
 “ “ “ *Che cos'è la filosofia antica?*, Torino, Einaudi, 2010
- G.W.F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, Milano, Bompiani, 2000

- M. Heidegger, *M.Heidegger, Essere e Tempo*, Milano, Longanesi, 2005
 “ “ “ “ “ *Holzwege. Sentieri erranti che si perdono nella selva*, Bompiani, Milano 2002
 “ “ “ “ “ *Che cos'è la metafisica?*, Milano, Adelphi, 2001
 “ “ “ “ “ *Introduzione alla metafisica*, Milano, Mursia, 1966
- D. Hume, *Storia naturale della religione*, Roma, Laterza, 2007
- E. Husserl, *La crisi delle scienze europee e la filosofia trascendentale*, Milano, Il Saggiatore, 2008
- I. Illich, *Lavoro-ombra*, Arnoldo Mondadori, Milano 1985
 “ “ “ *Rivers north of the future. The Testament of Ivan Illich*, Toronto, House of Anansi Press, 2005
 “ “ “ *Pervertimento del cristianesimo*, Quodlibet, Macerata 2008
- T. Ingold, *The perception of the environment: essays on livelihood, dwelling and skill*, London, Routledge, 2000
- M. Jay, *Scopic Regimes of Modernity*, in H.Foster (a cura di), *Vision and Visuality*, pp. 3-28 Bay Press, Seattle 1988
 “ “ “ *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1993
- C.G. Jung, *Ricordi, sogni, riflessioni*, Il Saggiatore, Milano 1965
 “ “ “ “ *Man and his Symbols*, New York, Anchor Books, 1964
- I. Kant, *Che cosa significa orientarsi nel pensiero*, Milano, Adelphi, 1996
 “ “ “ *La fine di tutte le cose*, Torino, Bollati e Boringhieri, 2006
 “ “ “ *Critica della ragion pura*, Roma-Bari, Laterza, 1999
 “ “ “ *Che cos'è l'illuminismo. Riflessione filosofica e pratica politica*, Editori Riuniti, Roma 2006
 “ “ “ *Antropologia dal punto di vista pragmatico*, Torino, Einaudi, 2010
 “ “ “ *Critica della ragion pratica*, Roma-Bari, Laterza, 1966
- P. Klee, *Teoria della forma e della figurazione. Vol. I: Il pensiero immaginale*, Milano, Mimesis, 2009
 “ “ “ *Teoria della forma e della figurazione. Vol. II: Storia naturale infinita*, Milano, Mimesis, 2011
- N. Klein, *Shock Economy. L'ascesa del capitalismo dei disastri*, Milano, Rizzoli, 2008
- R. Koolhaas, *Delirious New York*, Mondadori Electa, Milano 2001
 “ “ “ “ “ *Junkspace*, Quodlibet, Macerata 2006
- A. Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel*, Gallimard, Paris 1947
- A. Koyré, *Studi galileiani*, Torino, Einaudi, 1976
 “ “ “ “ *Studi Newtoniani*, Einaudi, Torino, 1972
- K. Kraus, *Untergang der Welt durch schwarze Magie*, Berlin, 1966
- Th.S. Kuhn, *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, Torino, Einaudi, 2009

- R.D. Laing, *L'Io diviso. Studio di psichiatria esistenziale*, Torino, Einaudi, 2010
- D.H. Lawrence, *Apocalypse*, London, Penguin Books, 1995 [1931]
- J. Lacan, *Scritti*, 2 voll. , Einaudi, Torino, 2002
 “ “ “ “ *Le séminaire*, “R.S.I.” 1974-5, http://www.valas.fr/IMG/pdf/s22_r.s.i.pdf.
 “ “ “ “ *Le sinthome* (S XXIII), 1975-1976, Paris, Seuil, 2003
 “ “ “ “ *Encore* (S XX), Paris, Seuil, 1975
- B. Latour, P. Weibel, *Iconoclash: Beyond the Images Wars in Science, Religion, and Art*, MIT Press, Cambridge, MA, 2002
- A. Leroi-Gourhan, *L'uomo e la materia*, Milano, Jaka Book, 1993
- C. Lévi-Strauss, *Totemismo oggi*, Milano, et. al, 2010 (1962a)
 “ “ “ “ “ *Il pensiero selvaggio*, Milano, Il Saggiatore, 2010 (1962b)
- E. Levinàs, *Totalità e infinito*, Milano, Jaka Book 2006
- G. Lloyd, *Magic Reason and Experience. Studies in the Origin and Development of Greek Science*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979
- A. Lowen, *Bioenergetica*, Milano, Feltrinelli, 2013
 “ “ “ “ *Il linguaggio del corpo*, Milano, Feltrinelli, 2013
- J.F. Lyotard, *La condizione postmoderna, Rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano 2002
- K. Marx, *Il Capitale*, (Libro primo, “Analisi della merce”), UTET, Torino 2009
 “ “ “ *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, Einaudi, Torino 1980
- E. Melandri, *Contro il simbolico. Dieci lezioni di filosofia*, Quodlibet, Macerata 2007
 “ “ “ “ *La linea e il circolo*, Il Mulino, Milano 1968
 “ “ “ “ *Michel Foucault: l'epistemologia delle scienze umane*, “Lingua e stile” II, Il Mulino, Bologna 1967
 “ “ “ “ *Note in margine all' 'episteme' di Foucault*, “Lingua e stile” V, Il Mulino, Bologna 1970
- M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2003
 “ “ “ “ “ “ *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano 1989
- M. Meschiari, *Spazi uniti d'America*, Quodlibet, macerata 2012
 “ “ “ “ “ *Uccidere Spazi* Macerata, Quodlibet, 2013
 “ “ “ “ “ *Antispazi. Wilderness Apocalisse Utopia*, Macerata, Quodlibet, (in corso di pubblicazione)
 “ “ “ “ “ *Less is Home. Antropologie dello spazio domestico*, Bologna, Compositori, 2014
- P-A. Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Macula, Paris 1998.

H. Miller, *Dipingere è amare ancora*, Abscondita, Milano 2003

W.J.T. Mitchell, *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, :duepunti, Palermo 2009

“ “ “ “ “ *The Language of Images*, University of Chicago Press, Chicago 1980

“ “ “ “ “ *Iconology: Image, Text, Ideology*, University of Chicago Press, Chicago 1986

“ “ “ “ “ *The reconfigured Eye*, MIT Press, Cambridge (MA) 1992

“ “ “ “ “ *Picture Theory*, University of Chicago Press, Chicago 1994

“ “ “ “ “ *The Last Dinosaur Book*, University of Chicago Press, Chicago 1998

“ “ “ “ “ *What do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images*. University of Chicago Press, Chicago 2005

“ “ “ “ “ *Cloning Terror: La guerra delle immagini dal'11 settembre a oggi*, Firenze-Lucca, La casa Usher, 2012

“ “ “ “ “ *Blake's Composite Art: A Study of the Illuminated Poetry*, Princeton, Princeton UP, 1978.

M. de Montaigne, *Saggi*, Milano, Mondadori 2008

C. Naranjo, *Carattere e nevrosi. L'enneagramma dei tipi psicologici*, Roma, Astrolabio, 1996

F. Nietzsche, *Frammenti postumi 1888-9*, Milano, Adelphi, 1974

“ “ “ “ “ *Nascita della tragesia*, Milano, Adelphi, 1972

“ “ “ “ “ *L'anticristo, Il crepuscolo degli idoli, Ecce Homo*, Roma, Newton & Compton, 1989

“ “ “ “ “ *Così parlò Zarathustra*, Milano, Adelphi, 1976

“ “ “ “ “ *La gaia scienza*, Pordenone, Studio Tesi, 1991

E. Panofsky, *La prospettiva come forma simbolica*, Milano, Abscondita, 2007

“ “ “ “ “ *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, Icon Editions, 1972

“ “ “ “ “ *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, Milano, Feltrinelli, 2013

Parmenide, *Il poema sulla natura, o Della natura*, in *I Presocratici, Testimonianze e frammenti*, 2 voll., a cura di Diels-Kranz, Roma-Bari, Laterza, 2004

P.P. Pasolini, *L'odore dell'India-Passeggiatina ad Ajanta-Lettera da Benares*, Milano, Garzanti, 2009

C.S. Peirce, *Philosophical Writings of Peirce*, ed. By J. Buchler, New York, Courier Dover publications, 1955

Platone, *Sofista, Repubblica, Simposio, Critone, Lettera VII*, in Platone, *Tutte le Opere*, Rusconi, 2010

U.Pörksen, *Parole di plastica. La neolingua di una dittatura internazionale*, L'Aquila, Textus, 2011

J.H. Poincaré, *La scienza e l'ipotesi*, Bompiani, Milano 2003

“ “ “ “ “ *Il valore della scienza*, Scandicci – Firenze, La nuova Italia, 1994

R.M. Rilke, *Poesie (1907-1926)*, Torino, Einaudi, 2010

R. Rorty, *La filosofia e lo specchio della natura*, Milano, Bompiani, 2004

- R. Rorty (ed.), *The Linguistic Turn: Recent Essays in Philosophical Method*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1967.
- S. Salgado, *Migrations*, New York, Aperture, 2000.
- A. Sartini, *Figure della differenza*, Bruno Mondadori, Milano 2006
 “ “ “ “ *L'esperienza del fuori*, Clinamen, Firenze, 2009
- J-P. Sartre, *Saint Genet comédien et martyr*, Paris, Gallimard, 1952
- F. De Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payothèque, 1982
- F. Saxl, *La fede negli astri. Dall'antichità al Rinascimento*, Torino, Bollati e Boringhieri, 2007
- P. Shepard, *The Tender Carnivore and the Sacred Game*, Athens, GA: The University of Georgia Press, 1998 [1973]
 “ “ “ “ *Nature and Madness*, Athens, The University of Georgia Press, 1998 [1982]
- C. Schmitt, *Terra e Mare*, Milano, Adelphi, 2002
 “ “ “ “ *Le categorie del 'politico'*, Bologna, Il Mulino, 1998
 “ “ “ “ *Teoria del partigiano*, Milano, Adelphi, 2005
 “ “ “ “ *Il nomos della terra*, Milano, Adelphi, 1991
 “ “ “ “ *Ex captivitate salus*, Milano, Adelphi, 1987
- E. Severino, *La legna e la cenere*, Milano, Rizzoli, 2000
 “ “ “ “ “ *L'identità della follia*, Milano, Rizzoli, 2007
 “ “ “ “ “ *Identità del destino*, Milano, Rizzoli, 2009
 “ “ “ “ “ *Essenza del nichilismo*, Milano, Adelphi, 1982
- R. Sennett, *L'uomo artigiano*, Feltrinelli, Milano, 2008
- S. Settis, *Futuro del 'classico'*, Torino, Einaudi,
- T. Tarani, *Il velo e la morte*, Firenze, Società Editrice Fiorentina (collana Quaderni Aldo Palazzeschi. Nuova serie), 2011
- E. Tylor, *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art and Custom* (1871), trad. it, *Alle origini della cultura. Vol. 4: Animismo. L'anima e le anime. Dottrina e funzioni*, Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici 2008
- A. Van Gennep, *I riti di passaggio*, Torino, Bollati e Boringhieri, 2012 [1909]
- G. Vico, *La scienza nuova*, Milano, Bompiani, 2012
- R. Vischer, *Über das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Aesthetik von Robert Vischer*, Tübingen, Diss, 1872
- A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico*, La Nuova Italia, Firenze 1966

“ “ “ “ “ *Mnemosyne. L'atlante delle immagini*, Aragno, Torino 2002
“ “ “ “ “ *Il rituale del serpente*, Adelphi, Milano 1998
“ “ “ “ “ *Per monstra ad sphaeram*, Milano, Abscondita, 2009
“ “ “ “ “ *Opere II (1917-1929)*, a cura di Maurizio Ghelardi, Torino, Aragno, 2008
“ “ “ “ “ *Gli Hopi, La sopravvivenza dell'umanità primitiva nella cultura degli Indiani dell'America del Nord*, a cura di Maurizio Ghelardi, Torino, Aragno, 2006
“ “ “ “ “ “La dialettica dell'immagine”, *Aut aut* (321-322), Milano, Il Saggiatore, 2004⁵⁷⁸

E. Wind, *L'eloquenza dei simboli*, Adelphi, Milano 1992

L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Einaudi, Torino 1998

“ “ “ “ “ “ *Libro blu e libro marrone*, Einaudi, Torino 2000

“ “ “ “ “ “ *Ricerche Filosofiche*, Einaudi, Torino 1999

“ “ “ “ “ “ *Note sul “Ramo d'oro” di Frazer*, Adelphi, Milano 1975

J.J. Wunenburger, *La filosofia dell'immagine*, Einaudi, Torino 1999

“ “ “ “ “ “ *La vita delle immagini*, Mimesis, Milano 2008

F.A. Yates, *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, Roma-Bari, Laterza 2006

“ “ “ “ “ *L'arte della memoria*, Einaudi, Torino 2007

S. Žižek, *L'epidemia dell'immaginario*, Meltemi, Roma 2004

Zhuang-zi [Chuang-tzu], Milano, Adelphi, 1982

Articoli

C. Baracchi, “The ‘Inconceivable Happiness’ of ‘Men and Women’: Visions of an Other World in Plato’s Apology of Socrates”, in P. Fagan, J. Russon (ed.) *Reexamining Socrates in the Apology*, Evanston (IL), Northwestern University Press, 2009.

“ “ “ “ “ “ ‘Words of Air’: On Breath and Inspiration”, in M. McQuillan (ed.), *The Origins of Deconstruction*, London, Palgrave Macmillan, 2009

G. Boehm, “Die Wiederkehr der Bilder” (1994) in G.Boehm (Hrsg.) “Was ist ein Bild”, München, Fink, 1995, pp. 11-39, disponibile anche in Italiano nell’antologia curata da A.Pinotti e A.Somaini, *Teorie dell'immagine, il dibattito contemporaneo*, Milano, Cortina, 2009

B. Brown (ed.), *Critical Inquiry* 28.1, “Things” (2001)

M. Bruhn, ‘Aby Warburg (1866-1929). The Survival of an Idea’, Enciclopédia e Hipertexto [Online]. Availableat: <http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/mbruhn/> (June 2011)

R. Carnap, "Il superamento della metafisica mediante l'analisi logica del linguaggio", in (*Il neoempirismo logico*, a cura di A. Pasquinelli, UTET, Torino 1969, pp.504-540)

⁵⁷⁸ Testo che inserisco nella letteratura primaria dal momento che contiene molti inediti a firma di Warburg.

B. Cassin, "Come la sofistica fa veramente cose con le parole" SpazioFilosofico 2012 – ISSN: 2038-6788

M. Centanni, "Il lungo volo di Alessandro", in *Engramma*,
http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=418.

G. Deleuze, M. Foucault, « Les intellectuels et le pouvoir. Entretien entre Michel Foucault et Gilles Deleuze », *L'Arc*, no 49, Aix-en-Provence, mai 1972

J. Derrida, *No Apocalypse, not Now (full speed ahead, seven missiles seven missives)*, in "Diacritics" 14.2 (1984) pp. 20-31

M. Fried, "Art and Objecthood", in *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, Chicago, University of Chicago Press, 1998, pp. 148-172

D. Freedberg, *Warburg's Mask. A study in Idolatry*, in Mariet Westerman, ed. *Anthropologies of Art*, Williamstown: Clark Institute, 2005, pp. 3-25.

“ “ “ “ , "Pathos at Oraibi: What Warburg did not see" (Original text for "Pathos a Oraibi: Ciò che Warburg non vide", , in: Claudia Cieri Via and Pietro Montani, eds., *Lo Sguardo di Giano, Aby Warburg fra tempo e memoria*, Turin: Nino Aragno, 2004, pp. 569-611).

C. Ginzburg, "L'intuizione alla prova", intervista rilasciata a *Il Sole 24 ore* – 2 settembre 2007.

C. Greenberg, "Toward a Newer Laocoon", (in *Collected Essays and Criticism Vol I, Perceptions and Objects, 1939-44*, Chicago, University of Chicago Press, 1988, pp. 23-38

J.L. Koerner, "Paleface and Redskin", review of A. Warburg's *Images from the Region of the Pueblo Indians of North America* (ed. P. Steinberg), *The New Republic*, March 24, 1997, pp. 30-34

M. Meschiari, recensione a B. Boyd, *On the Origin of Stories. Evolution, Cognition and Fiction*, Cambridge (MA), London, The Belknap Press of Harvard University Press, 2009

“ “ “ “ “ , "Roots of the Savage Mind. Apophenia and Imagination as Cognitive Process" *Quaderni di semantica* 30, pp. 183-222

W.J.T. Mitchell, "Image X Text", in *The future of the image. Collected Essays on Literary and Visual Conjectures*, Edited by Ofra Amihay and Lauren Walsh, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2012

“ “ “ “ “ , "There are no visual media", *Journal of Visual Culture*, August 2005 4: 257-266

M. Rampley, "From Symbol to Allegory: Aby Warburg's Theory of Art", *The Art Bulletin*, Vol. 79, No. 1, Mar., 1997

A. Sartini, "Soggetto al neutro", in *Millepiani*, Milano, Mimesis, 2002

S. Settis, "Warburg continuatus. Descrizione di una biblioteca", in *Quaderni storici*, 58, 1985, 5-38

“ “ “ “ “ , "Aby Warburg, il demone della forma. Antropologia, storia, memoria", *Engramma*, 100/ottobre 2012

C. Severi, "Philosophies without ontology", 2013 | HAU: *Journal of Ethnographic Theory* 3 (1): pp. 192–96

P.L. Wilson (Hakim Bey), "Il ritorno del paleolitico", trad. it. di M. Baldino, reperibile online alla pagina <http://www.kasparhauser.net/bald/hakimbey.html>

J. Zilberg, "A note on Warburg", *Transtechology Research Reader*, Plymouth, Plymouth University Portland Square, Drake, 2011

Letteratura secondaria

aa.vv., *Alla fine delle cose*, Firenze-Lucca, Casa Usher, 2011

aa.vv., *Iconografia e storia dei concetti*, Palermo, Duepunti, 2009

A. Beyer, H. Belting, M. Cometa, Ph. Hamon, U. Stadler, W.J.T. Mitchell, *Cultura Visuale, Paradigmi a confronto*, a cura di Roberta Coglitore, duepunti Edizioni, Palermo 2008

H. Bredekamp, M. Diers, Ch. Schoell-Glass (hg.): *Aby Warburg: Akten des internationalen Symposions* [Hamburg 1990], Weinheim 1991

M. Dikovitskaya, *Visual Culture: The Study of the Visual after the Cultural Turn*, MIT Press, Cambridge (MA) 2006

J. Elkins, *Visual Studies. A skeptical Introduction*, Routledge, New York-London 2003

F. Jameson (ed.), *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998*, New York, Verso, 2009

C. Jenks (ed.), *Visual Culture*, Routledge, London 1995

Ch.D. Johnson, *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images*, Cornell University Press and Cornell University Library, 2012

M. Cometa, R. Coglitore, F. Mazzara, *Dizionario degli Studi Culturali*, Roma, Meltemi, 2004

M. Cometa, *Studi Culturali*, Napoli, Guida, 2011

J. Elkins, *Visual Studies: A Skeptical Introduction*, New York, Routledge, 2003

K. Forster, K. Mazzucco, *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria*, a cura di M. Centanni, Bruno Mondadori, Milano 2002

M.L. Meneghetti (a cura di), "Pathosformeln, retorica del gesto e rappresentazione: ripensando Aby Warburg", *Moderna-Fascicoli monografici*, Pisa · Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2006

M. Ghelardi, *Aby Warburg. La lotta per lo stile*, Torino, Aragno, 2012

G. Korff (Hg.), *Kasten 117: Aby Warburg und der Aberglaube im Ersten Weltkrieg*, Tübinger Vereinig, 2008

N. Mirzoeff, *Introduzione alla cultura visuale*, Meltemi, Roma 2002

A. Pinotti, *Memorie del neutro. Morfologia dell'immagine in Aby Warburg*, Milano, Mimesis, 2001

A. Pinotti e A. Somaini, *Teorie dell'immagine, il dibattito contemporaneo*, Milano, Cortina, 2009

C. Preve, *Una nuova storia alternativa della filosofia. Il cammino ontologico-sociale della filosofia*, 2013, Petite Plaisance

J. Walker, S. Chaplin, *Visual Culture. An Introduction*, Manchester University press, Manchester 1997

Ringraziamenti

Desidero esprimere tutta la mia gratitudine alla mia amata compagna Dörte Dahlke, che ha assistito passo per passo alla nascita di questo lavoro. E la mia famiglia, i miei genitori, la piccola Leti e il suo babbo, a cui il mio pensiero e il mio affetto non hanno mai smesso di andare. Non avrei (tra)scritto una riga se non fosse stato per l'insegnamento delle maestre e dei maestri che ho avuto la fortuna di incontrare lungo il percorso. Ogni maestro è un assoluto, perché quello che comunica non sono informazioni – per quelle bastano i libri, e, al limite, wikipedia – ma un modo di essere, una forma di vita. Per questo è impossibile elencare i loro nomi in ordine di importanza. Che si vogliano richiamare in ordine alfabetico o cronologico il primo non potrà essere che Giorgio Agamben, che, ormai diversi anni fa, mi ha incoraggiato a proseguire la ricerca sulle segnature dicendomi: “le segnature non stanno solo nei testi e nel linguaggio, ma sono dappertutto, intorno a noi, su questo tavolino, in questo caffè, per le strade, sui muri della città, nei volti, nei gesti delle persone”. Successivamente ho avuto il privilegio di fare un breve tratto di strada con un altro grande maestro, Thomas Mitchell a cui questo lavoro è dedicato. Limitandomi a questo triennio e alle ispirazioni per questo lavoro, vi sono stati altri incontri decisivi: prima quello con Claudia Baracchi, che mi ha “iniziato” al socratismo e alla filosofia come “forma di vita”, e successivamente quello con Matteo Meschiari, che oltre ad avermi letteralmente svezzato all'antropologia mi spronato costantemente alla scrittura. Ultimo in ordine di tempo, Paolo Chiasera, che mi ha letteralmente trascinato nello studio dei classici, portandomi al confronto/scontro con Severino, e, quasi per caso, alla rilettura del Poema di Parmenide. Non avrei mai potuto sostenere questo impegno se non fosse per l'amorevole cura di Claudio Naranjo e dei suoi eccezionali collaboratori del SAT, tra cui uno dei miei amici più cari, Parama Libralesso, a cui devo così tanto che mi mancano le parole per dirlo. Un altro contributo inestimabile è arrivato dal “Vecchio Professore” Paolo Chiari, che si è privato di quella che a un certo punto sembrava l'ultima copia rimasta in Italia della preziosa edizione del '66 della Rinascita del paganesimo antico, per farmene dono. Eppoi le mie indimenticabili maestre di yoga, Savitri Mondini e Sylvia Gonzales, lontanissime nello spazio, ma che porto sempre dentro; ed Eric Vazquez, la grandezza della cui anima è superata solo da quella della sua umiltà. Quasi inutile menzionare Andrea Sartini, Tommaso Tarani e Filippo Ceccherini – alias, “La scuola di Jaurès”, dove tutto è cominciato. Un pensiero speciale va a Stefania Artusi, dolcissima amica: senza di lei questo lavoro non esisterebbe; e a Rachele Carini, che si è accollata un gravoso compito di editing. Ringrazio di cuore anche Marco Mondino, il cui contributo è essenziale per mettere al mondo questo lavoro, e Anna Kasten, Tommaso Guariento, Valentina Rametta e Floriana Giallombardo, colleghi e amici, vicini e lontani. Il mio pensiero va anche ai compagni di montagna Andrea Polo, Lorenzo del Savio e Gabriele Orsini, per la strada che hanno condiviso con me. In questi anni di erranza non ho mai smesso di portare con me gli amici fraterni della Casa del Vento, che stringo in un unico abbraccio e a cui va tutto il mio affetto. Non dico niente degli Agroswing e di TzimTzum, sennò mi commuovo. Un caro saluto anche agli amici di *Pflügerstraße* e dello Schwarzsauer che mi hanno dato aria e gioia anche quando fuori pioveva. E agli amici di Chicago, ormai lontani, tra i ghiacci del lago Michigan, ma che non dimenticherò. La mia gratitudine più sentita va anche ad Alberto Zino, Perle Abbrugiati, Alessandro Rossi, Marco Fusi e Andrea Mubi Brighenti: sapere che ci sono persone come loro, da qualche parte là fuori, mi dà la forza di andare avanti. Ma soprattutto, ringrazio tutti quelli che mi sono scordato di ringraziare in questa pagina, perché sarà l'occasione per farlo personalmente quando li incontrerò.