

VITA E PENSIERO
Università

a cura di
STEFANO BIANCU
ANNAMARIA CASCETTA
MASSIMO MARASSI

L'uomo e la rappresentazione

Fondazioni antropologiche
della rappresentazione mediale e dal vivo

MEDIA SPETTACOLO E PROCESSI CULTURALI
RICERCHE

V&P VITA E PENSIERO

Questo volume è pubblicato col contributo dei fondi di ricerca del Dipartimento di Scienze della comunicazione e dello spettacolo dell'Università Cattolica.

www.vitaepensiero.it

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le fotocopie effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da CLEARedi, Centro Licenze e Autorizzazioni per le Riproduzioni Editoriali, Corso di Porta Romana 108, 20122 Milano, e-mail: autorizzazioni@clearedi.org e sito web www.clearedi.org

© 2012 Vita e Pensiero - Largo A. Gemelli, 1 - 20123 Milano
ISBN 978-88-343-2212-3

INDICE

STEFANO BIANCU - ANNAMARIA CASCETTA - MASSIMO MARASSI	
L'uomo e la rappresentazione: una introduzione	7

PROLUSIONE

VIRGILIO MELCHIORRE	
Per una antropologia della rappresentazione	15

PARTE PRIMA

L'uomo e la rappresentazione: emergenza del problema

GUIDO BOFFI	
Strane macchine. Un idillio marxiano	35

ROBERTO DIODATO	
Rappresentazioni estetizzate	57

CHIARA GIACCARDI	
Liturgie di presenza. 'Canali magici' e vita quotidiana	69

CLAUDIO BERNARDI	
'Actio et repraesentatio'. Il caso della Passione di Cristo	89

ANNAMARIA CASCETTA	
Il teatro come 'rito culturale'. La lezione di Pasolini e l'approccio antropologico a una tragedia moderna: 'Pilade'	105

RUGGERO EUGENI	
Il fascino di Pandora. Appunti su media, tecnologia e rappresentazione	131

PARTE SECONDA

L'uomo e la rappresentazione: le categorie

MASSIMO MARASSI

Individualità e rappresentazione 143

LUCIA URBANI ULIVI

Rappresentazioni dell'umano. Antropologia filosofica
e neuroscienze a confronto 159

SILVANO PETROSINO

Il dramma e l'irrappresentabile 183

STEFANO BIANCU

L'uomo e il simbolo 189

L'uomo e la rappresentazione: una introduzione

L'uomo e la rappresentazione: un binomio dalle molteplici articolazioni e declinazioni, che dice immediatamente del primario interesse antropologico degli studi qui raccolti. Studi eterogenei quanto a prospettive disciplinari e metodologie di interrogazione, ma accomunati dalla domanda fondamentale su chi sia l'uomo che fa rappresentazione: ovvero l'uomo *della, con la*, (ma anche) *oltre* la rappresentazione.

Indagare l'atto della rappresentazione – artistica e drammatica, mediale e dal vivo – come modalità costitutiva dell'umano, e dunque come prassi antropogenetica: ecco quindi il fine unitario di questo volume, che nasce come raccolta di Atti di un seminario tenutosi, a cadenza settimanale, nel mese di marzo 2011 presso l'Università Cattolica di Milano e promosso dal Dipartimento di Scienze della comunicazione e dello spettacolo, dalla Scuola di dottorato in studi umanistici e dal Centro di Cultura e iniziativa teatrale «Mario Apollonio» (CIT) del medesimo ateneo, grazie anche a una forte collaborazione con il Dipartimento di Filosofia.

Il volume si articola idealmente in tre parti. La prima, sotto forma di prolusione, è affidata al saggio di Virgilio Melchiorre che costituisce una messa a punto preliminare della domanda su chi sia l'uomo che fa rappresentazione. La seconda parte è invece dedicata a un'analisi dell'emergenza del problema antropologico all'interno delle forme attuali della rappresentazione, siano esse medialità o dal vivo. La terza parte è infine centrata intorno ad alcune grandi categorie antropologiche della rappresentazione, quali individualità, alterità, razionalità e simbolicità.

Come già accennato, il contributo di Virgilio Melchiorre (*Per una antropologia della rappresentazione*) traccia le linee fondamentali della questione su chi sia l'uomo che fa rappresentazione. Melchiorre evidenzia come la rappresentazione artistica e drammatica non sia riducibile a un mero rappresentare l'identità materiale della cosa, ma sia sempre anche apertura sui sensi e sui valori dell'oggetto rappresentato. La rappresentazione si dispone cioè su un piano più alto dell'esistente e si propone dunque come luogo adeguato per una superiore donazione di senso: vivendo nel particolare, essa apre su un senso altrimenti inaccessibile. Apre cioè sull'intero: su ciò che è di per sé pensabile, ma non intuibile.

L'uomo della rappresentazione è dunque un uomo che proprio nella concretezza ritrova una profondità che l'ordinaria quotidianità ha sempre la tentazione di dimenticare: una profondità della quale tuttavia la quotidianità vive e si alimenta.

I contributi di Guido Boffi, Roberto Diodato, Chiara Giaccardi, Claudio Bernardi, Annamaria Cascetta e Ruggero Eugeni costituiscono poi idealmente la seconda parte del volume e propongono un'analisi, da prospettive differenti, dell'emergenza del problema antropologico all'interno delle forme attuali della rappresentazione, siano esse mediali o dal vivo.

In particolare, Boffi e Diodato collocano significativamente il problema alla confluenza di estetica, politica ed economia. Boffi (*Strane macchine: un idillio marxiano*) ritiene non sia infatti possibile indagare la rappresentazione prescindendo dall'insieme delle tecniche e delle arti che la realizzano, scelta che – a suo giudizio – di fatto pone il problema al confine tra estetica e politica. Boffi mostra infatti come la nostra contemporaneità sia caratterizzata da una sparizione della cosa rappresentata (l'oggetto della rappresentazione), alla quale si è accompagnata una conseguente sparizione del soggetto rappresentante: una cancellazione d'essere che avviene prioritariamente sul piano della sensibilità e della corporeità e che rende dunque oggi necessaria la messa in atto di opportune politiche di risensibilizzazione estetica, contro le ricorrenti tentazioni anestetizzanti del biopotere moderno.

Diodato (*Rappresentazioni estetizzate*) si concentra invece più specificamente sulla rivoluzione antropologica prodotta dalle neo-tecnologie, le quali hanno cessato di essere semplicemente luogo di esperienza e tendono ormai piuttosto a superare e marginalizzare l'uomo. Si tratta di un trend che rende bioestetica e biopolitica particolarmente prossime e consegna finalmente le grandi categorie dell'estetica moderna all'ambito dell'economia. La rappresentazione acquisisce in tal modo la forma di una rappresentazione estetizzata corrispondente a una esperienza estetica ridotta a esperienza di consumo progettata dal marketing, il quale assume così a forma simbolica tipica dell'epoca presente.

Giaccardi, nel suo contributo (*Liturgie di presenza. 'Canali magici' e vita quotidiana*), riprende alcune delle tesi di McLuhan, applicandole ai nuovi media digitali e – in particolare – ai social network. Ne emerge una lettura dei media come ambiente attivatore di sensibilità: vere e proprie estensioni dei nostri sensi e ambiente privilegiato entro cui fare esperienza. In questo senso, i nuovi media portano con sé una trasformazione del 'sensorium' in senso tattile: trasformazione particolarmente evidente nel caso dei social network, i quali inaugurano una forma di reciprocità superficiale istantanea. Un fenomeno che può essere letto sot-

to la categoria – certo paradossale nell'era del disincanto – della magia: di un ritorno a modalità primitive di contatto che azzerano la distanza, moltiplicano la reciprocità e aboliscono la distinzione tra dentro e fuori.

Eugeni (*Il fascino di Pandora. Appunti su media, tecnologia e rappresentazione*), a partire da un *excursus* storico attraverso le grandi fasi della relazione tra soggetti e tecnologia in Occidente, mostra come i media abbiano costituito – fin dal loro apparire nel XIX secolo – l'interfaccia privilegiata della relazione esperienziale con la tecnologia. E questo nella misura in cui essi hanno rappresentato il punto di accesso più diffuso all'esperienza della relazione con gli oggetti tecnologici, determinando così l'evolversi della relazione con la tecnologia da una prima fase di impatto scioccante con la loro artificialità, attraverso una progressiva intimizzazione dell'artificiale, fino all'attuale elisione della loro artificialità, corrispondente alla loro 'naturalizzazione'. Si tratta di un ruolo dei media che pone interrogativi di rilievo: non ultimo intorno a una loro funzione – economicamente non disinteressata – di legittimazione di forme di iperconsumo mediale e tecnologico.

Sempre all'interno dell'attenzione al rilievo comunitario e politico del problema della rappresentazione, i saggi di Claudio Bernardi e di Annamaria Cascetta riservano quindi una particolare attenzione al caso della rappresentazione drammatica dal vivo.

Nel suo contributo (*'Actio et repraesentatio': il caso della Passione di Cristo*), Bernardi ricorda come la rappresentazione tipica del discorso mitico necessiti, per essere convincente, di una esperienza rituale a essa associata, la quale non solo predichi la pace e il bene della comunità, ma pure li compia e li realizzi. Ripercorrendo la storia del teatro occidentale, ci si rende conto di come esso abbia avuto i natali in Grecia proprio nei modi di un'uscita da una prima forma di ritualità di natura sacrificale verso una nuova forma di ritualità politica, tipica del nuovo regime democratico di Atene e dell'ideale del primato del *logos* su passioni e dissidi. Si tratta di un progetto antropologico che avrebbe però presto trovato la sua falsificazione storica nella guerra fratricida tra le città-stato. A quel mondo avrebbe infine risposto la passione di Cristo, indicando la via del dono e del perdono quale unica soluzione che salva: la via di un'azione (e di una rappresentazione) che è tutt'altro che fuga dal mondo, ma che è invece salvezza e redenzione del mondo stesso.

Cascetta (*Il teatro come 'rito culturale'. La lezione di Pasolini e l'approccio antropologico a una tragedia moderna: 'Pilade'*), riprendendo l'idea di rappresentazione teatrale quale grande rito capace di accompagnare la comunità sul cammino della transizione antropologica e del cambiamento, mostra come Pasolini sia stato uno fra gli intellettuali e gli artisti più consapevoli delle possibilità che il teatro ha di essere coscienza e pilota

di cambiamento. Pasolini considerava infatti il teatro non come un 'rito religioso' o 'sociale', ma come 'rito culturale'; non dunque come un anestetico o una restaurazione catartica, ma un'esperienza vigile e impegnativa per il cambiamento.

La terza parte del volume contiene infine i contributi di Massimo Marassi, Lucia Urbani Ulivi, Silvano Petrosino e Stefano Biancu, i quali – come anticipato – si confrontano con alcune delle grandi categorie antropologiche legate al problema della rappresentazione, approfondendo così il nesso di rappresentazione e soggettività.

Marassi (*Individualità e rappresentazione*) mostra come le nozioni di individualità e di razionalità siano tradizionalmente dipendenti, in Occidente, dal concetto di rappresentazione, quest'ultima considerata quale operazione basilare della soggettività vivente e conoscente. Si tratta di un concetto talmente fondamentale da essere rimasto a lungo indeterminato: la sua precedenza rispetto ad altre categorie fondamentali lo ha infatti reso sostanzialmente indefinibile. La rappresentazione non sarebbe quindi tanto da intendere come il risultato dell'opera unificatrice di un soggetto trascendentale nel suo atto di fare esperienza, quanto come il luogo in cui il soggetto stesso è costituito sulla base di qualcosa che è già là e che dunque sempre lo precede. La conoscenza e la vita stessa presuppongono insomma la rappresentazione, al cui fondo agisce l'irrappresentabile, che è poi la totalità della vita e delle sue affezioni. Qualcosa cioè di precedente e costitutivo rispetto alla coscienza.

Urbani Ulivi (*Rappresentazioni dell'umano: antropologia filosofica e neuroscienze a confronto*) rovescia poi il binomio uomo-rappresentazione e affronta la questione delle rappresentazioni dell'umano proprie delle neuroscienze e delle loro ricadute sull'antropologia filosofica. Al termine di un denso percorso su più tappe, rileva come una seria presa in considerazione delle emergenze proprie delle ricerche neurobiologiche possa rafforzare le filosofie di impronta olistica indebolendone le ricorrenti tentazioni dualistiche. La rappresentazione dell'umano che le neuroscienze dipingono testimonia infatti di un pensiero umano quale complessa attività selettiva, duttile e variabile, finalmente irriducibile a mera computazione.

Petrosino (*Il dramma e l'irrappresentabile*) riflette quindi sulla categoria di alterità, che egli legge come l'ambito privilegiato di un irrappresentabile che fonda ogni possibile rappresentazione: l'ambito di ciò che non può essere rappresentato, in quanto non può essere immaginato o inventato, ma che agisce continuamente all'interno della rappresentazione, nei modi di un'eccedenza attiva e feconda e come qualcosa che è sempre presente. L'altro, di per sé non rappresentabile, è dunque il motore nascosto della rappresentazione stessa.

Biancu (*L'uomo e il simbolo*) si concentra quindi sulla figura dell'*homo symbolicus* quale figura dell'umano che sfonda la dimensione della rappresentazione: perlomeno di quella intesa come rimando ad altro da sé e dunque come sostituzione puramente strumentale di una cosa con un significato. L'*homo symbolicus*, che noi tutti siamo, è un uomo la cui esperienza è sempre simbolicamente istituita prima ancora che soggettivamente costituita. Il simbolo, a differenza del semplice segno, non è infatti a disposizione di una soggettività autonoma e irrelata e presuppone piuttosto una storia personale e collettiva nella quale si è inseriti in virtù del nostro essere animali corporei e linguistici, collocati in un tempo e in uno spazio. Il simbolico è insomma indisponibile al soggetto in quanto ne costituisce uno dei presupposti fondamentali: esso è lo spessore delle mediazioni (tra gli uomini e tra questi e la realtà) e l'apertura a un mondo comune sempre precedente. Prima di una rappresentazione puramente segnica e disponibile ve n'è dunque una simbolica e sostanzialmente indisponibile che sta alle sorgenti stesse della nostra soggettività e umanità.

Questo, in sintesi, quanto il lettore può trovare in queste pagine. Se la domanda su chi sia l'uomo che fa rappresentazione non può certo essere esaurita in queste pagine, è pur vero che si tratta di una domanda alla quale non è possibile sottrarsi. Ci auguriamo che gli spunti offerti dal presente volume possano servire da stimolo per ulteriori ricerche e approfondimenti, entro e oltre i campi classici delle discipline che da sempre si pongono tale domanda.

Prolusione

Per una antropologia della rappresentazione

Ritorno su vecchie pagine dedicate al concetto di rappresentazione¹. L'avvio semantico di quelle pagine mi sollecita ora per un nuovo percorso. Il senso della cosa non è, infatti, mai esaurito del tutto, ma i suoi significati restano pur sempre custoditi nell'impianto della parola, nel suo tessuto intenzionale.

1. *Sull'idea di rappresentazione*

Risaliamo dapprima alla complessità che i due prefissi della parola *ra-p-pres-entazione* suggeriscono nel loro intreccio: una complessità ulteriore rispetto al precedente latino *re-praes-entatio*. Infatti, il prefisso 'ra' dell'italiano costituisce a sua volta la sintesi di due prefissi: 'ri' e 'ad'.

Il 'ri' ha il suo equivalente nel 're' del latino *re-praesentatio*. Implica l'idea di un ripristino, di un'iterazione o anche quella di un movimento in senso contrario, all'indietro, che talora annulla qualcosa di già fatto e che a suo modo è pur sempre un ripristino o un restare sul posto, come quando diciamo 'rinnegare' o 'rifiutare'. In ogni caso, si tratta di un riferimento a qualcosa di già dato, che viene ripreso o ritrovato, ripetuto o rifiutato, rivelato o riscoperto, riproposto o rinviato. Qualcosa ci precede o ci sta di fronte, è preconstituito o ci preconstituisce: viene ora riportato in luce o piuttosto viene rimosso, ma è sempre un *già dato* di cui si decide per una ripresa o per un rifiuto. E di ripresa si tratta nel caso della *rappresentazione*, dove il 're' della *repraesentatio* è a sua volta definito dal secondo prefisso, dal 'prae', dalla *presenza* che ora viene ripresa: il 'prae' di *praesens* con la sua duplice valenza di ciò che sta 'davanti' e 'prima'. Ciò che stava davanti e prima viene ora riportato in presenza.

Più ancora decisivo è poi l'ad' compreso nel prefisso 'ra'. Nei suoi elementi costitutivi, il nostro verbo dovrebbe suonare come *ri-ad-presentazio-*

¹ *Sul concetto di rappresentazione*, «Comunicazioni sociali», 2 (1979), poi in *Essere e Parola*, Vita e Pensiero, Milano 1993.

ne. L'‘ad’ indica in sé direzione, in senso fisico o anche in senso traslato: avvicinamento, prossimità, movimento che ricompone una presenza o inizia alla sua rivelazione. Implica perciò una meta che, nel caso, è un orizzonte coscienziale rispetto al quale viene riportato ciò che era in qualche modo già dato. L'‘ad’ implica così una distanza, un'alterità che continua a restare tale anche quando si dia nel massimo chiarore della vicinanza rappresentativa. Non per caso il verbo ‘rappresentare’, a differenza del più semplice ‘ri-presentare’, non può essere mai puramente iterativo nel senso di un qualunque verbo riflessivo. Posso infatti anche dire di un ‘rappresentarmi’ nel senso di ‘rappresentare me a me stesso’, ma anche in questo caso resta una distanza fra l'io che viene rappresentato e l'io che lo rappresenta, una distanza, una trascendenza o un'alterità che si dà all'interno della stessa coscienza. Ed è in questa distanza che, a ben vedere, si radica la differenza che intercorre fra immaginazione e percezione. L'‘ad’ compreso nel ‘ra’ della *ra*-ppresentazione dice di un venire a presenza, ma questa presenza resta pur sempre la presenza di un già dato, il *ri*-presentarsi modificato di ciò che non è più presente e che ora sta in una nuova apertura intenzionale, non più percettiva, ma immaginativa: non qualcosa che semplicemente torna a presentarsi, che è di nuovo percepita, ma qualcosa che ritorna in una sintesi immaginativa.

Il ‘ri’ e l'‘ad’ della rappresentazione dicono di un passato che, come tale, viene riportato nella presenza, ma appunto come ciò che ormai è già dato, nella distanza dalla sua semplice presenza. Siamo appunto al displuvio che divide la pura percezione, organo della presenza, dalla rappresentazione quale ritorno in immagine. Tommaso direbbe che «repraesentare aliquid est similitudinem eius tenere»², sicché l'intelletto intenda non solo cose presenti, ma anche le assenti: «in quo cum intellectu imaginatio convenit»³.

Di questo passaggio dalla mera presenza alla sua ricomprensione rappresentativa, di questa distanza che è a un tempo ritorno alla cosa per intenderla di là dalla sua fruizione immediata, Hegel ha parlato come di una «intuizione ricordata», ovvero come di una ripresa della cosa nell'orizzonte della soggettività e dunque in una distanza dal dato percepito: una distanza che dischiude la libertà dell'intelligenza⁴. Questa distinzione ci libera dall'equivoco spesso ricorrente nel linguaggio comune, quando il verbo ‘rappresentare’ viene usato per dire di un'esibizione diretta della realtà. Ci sovviene al riguardo anche

² *De verit.*, q. 7, art. 5 ad 2.

³ *C. Gent.*, l. I, cap. 53.

⁴ *Encyclopädie der Philosophischen Wissenschaften*, ed. Lasson, Leipzig 1920, § 451, pp. 389-390; trad. it. B. CROCE, *Enciclopedia delle scienze filosofiche*, Laterza, Bari 1951, pp. 412-413.

Husserl, che a suo modo ha potuto distinguere un'ostensione diretta e dunque percettiva della cosa (*Präsentation*) da una sua ostensione analogizzante, ovvero da una sua ripresa immaginativa (*Re-präsentation*)⁵. Di questa ripresa Husserl ha anche parlato, con un disegno più articolato, ponendo in tensione due aspetti della vita rappresentativa: da un lato e ancora quello del «mero rappresentare (*Vorstellen*)», inteso come riferimento all'identità materiale della cosa, dall'altro il vissuto qualitativo (*Repräsentation*) di quell'identità nei modi di uno o più atti, nei modi di un giudizio, di un desiderio, di una speranza ecc.⁶ A questo riguardo potremmo dire con Jean-Luc Nancy che il valore inizialmente iterativo del prefisso 're' si trasforma in valore intensivo, nell'apertura sui sensi possibili della cosa stessa⁷: apertura appunto sui diversi volti della verità che la cosa manifesta nella particolare modalità che volta per volta la riprende⁸.

In sintesi possiamo dire che il campo della rappresentazione costituisce l'apertura sui sensi e sui valori della cosa. L'intelligenza dei sensi e dei valori è data nella distanza dalla prima percezione della cosa e dunque nella distanza che vive in immagini: nella distanza la cosa, non più data in 'carne e ossa', è data appunto solo in immagine ovvero nei modi della *possibilità* piuttosto che in quelli dell'*esistenza*. Qual è il senso con cui qui parliamo di possibilità? Possiamo declinare la dimensione del possibile sotto profili diversi e però reciprocamente coerenti. Si può in prima istanza accettare il punto di vista empiristico per il quale originario, nel mondo della coscienza, è quanto si dà nell'ordine dell'esistente e dunque nella prensione percettiva: l'ordine del possibile può darsi solo a partire dall'esistente. Ma non è detto che questa dipendenza implichi un depotenziamento dell'immaginario, così come voleva Hume. Se il percepito si desse in una pura atomistica determinazione, senza nesso con una percezione

⁵ *Logische Untersuchungen*, Sesta ricerca, III, § 22, Niemeyer, Halle 1922³, pp. 78 ss.; trad. it. G. PIANA, *Ricerche logiche*, II vol., Mondadori, Milano 1968, pp. 377 ss.

⁶ *Logische Untersuchungen*, Quinta ricerca, III, § 23, pp. 427 ss.; trad. cit., pp. 215 ss.

⁷ *La représentation interdite*, in AA.VV., *L'art et la mémoire des camps*, Seuil, Paris 2001; trad. it. L. MOSCATI - A. MOSCATI, *La rappresentazione interdetta*, in *Tre saggi sull'immagine*, Cronopio, Napoli 2002, p. 67.

⁸ Scrive ancora Nancy: «La rappresentazione è una presenza presentata, esposta o esibita. Essa non è dunque la pura e semplice presenza: non è l'immediatezza dell'essere-posto-là, ma libera la presenza da questa immediatezza, facendola valere *in quanto* questa o quella presenza. La rappresentazione, in altre parole, non presenta mai qualcosa senza esporne il valore o il senso – se non altro il valore o il senso minimo dell'essere-là, davanti ad un soggetto. La rappresentazione non presenta quindi soltanto qualcosa che è assente di diritto o di fatto, ma presenta ciò che è assente dalla presenza pura e semplice, il suo essere *in quanto tale*, il suo senso o la sua verità» (*ibi*, p. 68).

sia pure meno determinata del proprio orizzonte e se, di conseguenza, il rapporto percezione-immagine fosse a sua volta unilineare, legato semplicemente alla parcellizzazione percettiva, l'immagine non potrebbe essere altro che un semplice depotenziamento della percezione, così come voleva Hume: indebolita ed estrema persistenza dell'impressione sensibile, della percezione. Nessuna immagine, nemmeno quella dettata dalla immaginazione poetica, potrebbe darsi come più significativa rispetto ai dati della percezione. Dell'immaginario poetico si dovrebbe allora ben dire secondo la stessa parola di Hume che così suonava: «Tutti i colori della poesia, per quanto splendidi, non possono mai dipingere gli oggetti naturali in modo tale da far sì che la descrizione sia presa per un paesaggio reale. Il pensiero più vivace è sempre inferiore alla sensazione più fioca»⁹. Ma appunto questa riduzione è coerente solo con una visione atomistica della percezione e del suo diretto nesso con l'immagine. Se invece pensiamo al rinvio che ogni percezione porta con sé verso l'intero della cosa percepita e verso l'orizzonte che la ricomprende¹⁰, si avvertirà che all'immaginazione compete non semplicemente il ruolo di una ritenzione memoriale, ma anche una funzione essenzialmente sintetica, che va ben oltre un semplice rapporto di specularità determinata. Possiamo ricordare a questo proposito l'osservazione kantiana secondo la quale nella percezione ci è dato cogliere la realtà per prospettive diverse e successive, il nesso delle quali non è però opera della percezione bensì d'una capa-

⁹ D. HUME, *Enquiries Concerning the Human Understanding and Concerning the Principles of Moral*, The Clarendon Press, Oxford 1951, p. 17; trad. it. R. GILARDI, *Ricerche sull'intelletto umano e sui principi della morale*, Rusconi, Milano 1980, p. 144. Cfr. pure *Treatise of Human Nature*, The Clarendon Press, Oxford 1951, I, 1, 1 e 3. Su questo punto rinvio a quanto ho già scritto nel mio saggio *L'immaginazione simbolica*, Il Mulino, Bologna 1972, pp. 14 ss.

¹⁰ In altri termini, e stando nella prospettiva fenomenologica di Husserl, potremmo dire che ogni rappresentazione, pur nella puntualità del suo orientamento intenzionale, va insieme compresa sempre nell'impensato del suo orizzonte. Come leggiamo nel § 20 delle *Meditazioni cartesiane*, se andiamo al fondo della vita coscienziale, si deve ritenere «che ogni cogito in quanto coscienza è tale nel senso più ampio del suo inteso e, però, che quanto è presunto nel suo inteso (*Vermeinte*) è in ogni momento più (ossia un più di quanto è presunto nel suo inteso) di quel che in ogni momento è *esplicitamente* inteso. [...] Questo intendere-oltre-di-sé che è in ogni coscienza dev'essere considerato come un momento essenziale della coscienza» (*Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge*, M. Hijoff, The Hague 1950; Kluwer Academie Publishers, Dordrecht 1991, pp. 84, 86; trad. mia, cfr. la trad. it. di F. COSTA, *Meditazioni cartesiane e i discorsi parigini*, Bompiani, Milano 1968, pp. 93, 96). Commentando questi passaggi, E. Lévinas ha scritto, fra l'altro: «l'intenzionalità porta in sé gli innumerevoli orizzonti delle sue implicazioni e pensa infinitamente a più "cose" rispetto all'oggetto su cui si fissa. Affermare l'intenzionalità è percepire il pensiero come legato all'implicito in cui essa non cade accidentalmente, ma in cui, per essenza, si tiene. In tal modo il pensiero non è più né puro presente, né pura rappresentazione» (*La ruine de la représentation*, in *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Vrin, Paris 2001, p. 181).

cità sintetica propria dell'immaginazione¹¹. Va poi precisato che questa sintesi può dispiegarsi su diversi piani: può essere nesso dei diversi aspetti d'una stessa realtà, può essere relazione di stati successivi in un rapporto di causa ed effetto, può essere ancora espressione di un'unica realtà, ma nel suo riferimento all'intero dell'essere, nelle relazioni che per diversi modi la costituiscono. Il ruolo dell'immaginazione si dà dunque con una funzione sintetica che va ben oltre la semplice memoria di una datità percepita. Si dà oltre la semplice presenza, oltre la determinazione pregressa e dunque di là dall'esistente: nel modo della possibilità, ma con una potenza propria del possibile, quella che trascende e iscrive i singoli dati in una molteplice unità. In questa prospettiva, sebbene trascenda l'immediato della percezione, la cognizione del possibile implica e sottende una cognizione dell'essere più ampia e più adeguata alla realtà dell'essere: ciò che viene immediatamente percepito è meno reale di quanto può essere affermato in assenza, in forza della sintesi immaginativa. Se poi riteniamo che questa sintesi è per se stessa orientamento degli stessi processi percettivi e quindi oggetto di una puntuale, sempre ulteriore verifica nella concretezza delle intuizioni, veniamo anche a dire di un'incessante interessenza, d'una reciprocità dialettica fra percezione e immaginazione: ricchezza delle immagini che integrano le percezioni, sviluppo correlativo delle percezioni che liberano le immagini dalla povertà dell'assenza.

Questa duplicità ritorna poi, con le sue diverse portate ontologiche, anche sul piano di una considerazione più propriamente antropologica. Da questo lato la ripresa del tema potrebbe seguire diversi percorsi, ma qui vorrei privilegiarne soprattutto uno, quello che considera il ruolo della rappresentazione sotto il profilo di un destino teleologico, mirando al piano in cui l'umano può configurarsi in relazione all'intero dell'essere, alle sue ultimità di senso. In questa prospettiva possiamo ripetere, ma con una valenza ontologicamente più impegnativa, che rispetto al divenire della vita personale e delle sue scelte lo scenario della possibilità è sempre più ricco dei singoli eventi dell'esistenza, delle sue posizioni e delle sue scelte, anche se per contro queste danno via via al possibile una consistenza e una concretezza di cui il possibile non dispone.

Ci ritorna da questo lato la duplice considerazione di Kierkegaard,

¹¹ Nella prima *Critica* leggiamo appunto: «Io percepisco che i fenomeni si susseguono e cioè che in un determinato tempo vi è uno stato di cose contrario a quello che vi era in precedenza. Io connetto, dunque, in senso proprio due percezioni nel tempo. Ora, qui la connessione non è l'opera del semplice senso e dell'intuizione, ma è il prodotto d'una capacità sintetica della facoltà di immaginazione, la quale determina il senso interno rispetto alla relazione temporale» (*Kritik der reinen Vernunft*, in *Werke in sechs Bänden*, ed. Weischedel, Insel Verlag, Wiesbaden 1956, II, B, p. 223; trad. it. C. ESPOSITO, *Critica della ragion pura*, Bompiani, Milano 2004, p. 375).

per il quale la possibilità è, sotto un certo aspetto, più ricca della realtà: può rinviare alle costituzioni essenziali della cosa e all'intero che la comprende. Ma Kierkegaard deve anche soggiungere che sotto un altro riguardo la realtà, intesa come effettivo compimento del possibile, sia poi decisiva rispetto alla stessa possibilità. Decisivo infatti è il salto dal conoscere all'esistere.

Il testo al quale mi riferisco¹² si muove così su due fronti. Leggiamo per un verso e a proposito dell'immaginario poetico:

Aristotele osserva nella *Poetica* (IX, 1451 a 36 ss.) che la poesia è superiore alla storia perché la storia non espone che ciò ch'è accaduto, la poesia ciò che avrebbe dovuto o potuto accadere: cioè la poesia dispone della 'possibilità'. Rispetto alla realtà la possibilità è, dal punto di vista poetico e intellettuale, superiore; la sfera estetica e intellettuale (pura) è senza interesse.

Ma alla positività di questo disinteresse Kierkegaard contrappone poi l'interesse etico:

non c'è che un solo interesse, esistere; la mancanza di interesse è l'espressione dell'indifferenza verso la realtà.

Su quest'altro versante Kierkegaard dovrà dire allora che

dal punto di vista etico, la realtà è più alta della possibilità. Compito dell'etica è precisamente di annientare l'assenza di interesse propria della possibilità, facendo dell'esistere l'interesse infinito.

Ritorno su questa contrapposizione, ma procediamo per gradi.

2. *Possibilità ed esistenza: un rapporto dialettico*

Va notato intanto che della superiore ricchezza del possibile Kierkegaard parla solo in relazione alla rappresentazione poetica e, non a caso, con un chiaro riferimento alla *Poetica* di Aristotele. Si tratta di un rife-

¹² *Afsluttende uvidenskabelig Efterskrift til de filosofisk Smuler*, 2^a ed. a cura di A. IBSEN - J. HIMMELSTRUP, VII, sez. II, cap. III, § 2, København 1920-1936, pp. 306-307; trad. it. C. FABRO, *Postilla conclusiva non scientifica alle 'Briciole di filosofia'*, in *Opere*, Piemme, Casale Monferrato 1995, II, pp. 451-452. Il titolo del paragrafo suona significativamente: «La possibilità più alta della realtà. La realtà più alta della possibilità. L'idealità poetica e intellettuale; l'idealità etica», in *Søren Kierkegaard Skrifter*, Gads Forlag, København 2002, vol. 7, pp. 290-291.

rimento problematico, ma certamente prezioso giacché la definizione aristotelica della poetica drammaturgica ci riporta proprio sul terreno della possibilità e poi sul versante più alto della donazione di senso. Ma perché la possibilità è più alta della realtà solo o per lo più nel caso dell'intelligenza drammaturgica?

Come notavo, la rappresentazione, la *Repräsentation* per dirla ancora con Husserl, riprende l'intuizione della cosa nei modi di un «vissuto-atto del rappresentare», nei modi del giudizio, del desiderio, della speranza ecc. La rappresentazione si dà, dunque, non semplicemente come nuova esibizione di una materia intuita, ma è per se stessa già luogo di una particolare modalità di senso. Perché – torniamo a chiederci – l'intelligenza drammaturgica o, più in generale, perché l'intelligenza artistica ci dispone su un piano più alto rispetto all'esistente? Perché dobbiamo considerarla come il luogo di una superiore donazione di senso? A queste domande possiamo rispondere nel modo più semplice chiedendoci prima ancora perché mai e con quale misura siamo portati a parlare dell'opera drammaturgica come di una 'rappresentazione'. L'uso del termine è corrente, ma qual è in definitiva la sottesa ragione di quest'uso?

Una prima risposta di carattere formale può essere cercata nella contrapposizione che Aristotele pone fra storia e poesia giacché la storia espone fatti accaduti, la poesia fatti solo possibili¹³. Siamo appunto nell'ordine – già richiamato – della distanza o della differenza che corre fra l'intuizione dell'esistente e la sua rappresentazione. Da un lato, dunque, l'esperienza di un dato, dall'altro la sua ripresa in immagine, sia pure nel modo di un *analogon* materiale¹⁴, qual è appunto l'incarnazione drammaturgica. Ma di questa differenza Aristotele aveva rimarcato appunto la valenza qualitativa, la superiorità annotata poi da Kierkegaard:

la poesia è attività teoretica e più elevata della storia: la poesia espone piuttosto una visione del generale, la storia del particolare. Generale significa: a quale tipo di persona tocca di dire o fare quei tali tipi di cose secondo il verosimile o il necessario, e di ciò si occupa la poesia, anche se aggiunge nomi di persona. Il particolare è che cosa Alcibiade fece o che cosa subì¹⁵.

¹³ *Poetica*, IX, 1451 b 5.

¹⁴ Il termine, com'è noto, risale a Sartre che, proprio a riguardo dell'immaginario poetico e della bellezza artistica, nota che il 'bello' «è un essere che non potrebbe darsi alla percezione». Dipingendo, il pittore offre sì dei dati percepibili, ma in realtà «non ha realizzato la sua immagine mentale: ha semplicemente costituito un *analogon* materiale tale che tutti possono afferrare quest'immagine, sol che considerino l'*analogon*» (J.-P. SARTRE, *L'imaginaire*, Gallimard, Paris 1948 (1940, 1ª ed.), p. 240; trad. it. E. BOTTASSO, *Immagine e coscienza*, Einaudi, Torino 1960, p. 291).

¹⁵ *Poetica*, IX, 1451 b 6-15; trad. C. GALAVOTTI, Fondazione L. Valla, Mondadori, Milano 1974, pp. 31-33.

Dunque la poesia, anche se aggiunge nomi di persona, anche se si esprime – e non può non farlo – secondo singolarità, vive invero nel generale, nell'invenzione di tipi (ποῖα) di persone e di cose, secondo verosimiglianza o necessità. La dimensione del generale implica che la singolarità delle persone o delle cose sia colta nella prospettiva di valenze e di relazioni essenziali, nello specchio delle immagini o delle verosimiglianze (εἰκός → εἰκόνα) che però sono tanto più rivelative quanto più declinate – stando al termine di Aristotele – nel segno della necessità (ἀναγκάϊον), nel modo di una composizione di parti ben ordinate, non afflitte da casualità, dove ogni aspetto ha valore solo in funzione di un intero, d'una ben rotonda complessità¹⁶.

Possiamo aggiungere che, nella misura in cui questa 'necessità' è portata a compimento, l'opera poetica rivela – per quanto in modo mai definitivo – la verità del suo soggetto. È in questa prospettiva che Aristotele introduce, com'è noto, la figura della catarsi¹⁷: nella sua prossimità veritativa, nella sua verosimiglianza l'icona drammaturgica dischiude i sentimenti nella purificazione dello spirito. Il racconto tragico può infatti narrare di vicende terribili o perverse, ma proprio in quanto le esprime sino in fondo, nel loro più completo dispiegamento e nella prospettiva di un ultimo senso¹⁸, le dischiude secondo verità: nella fatalità compassionevole del destino, nella insostenibile contraddizione del male, nello sconvolgimento tragico di là dalla pietà e dal terrore. Dischiusura di una distaccata serenità e, infine, possibilità di una purificazione interiore.

Quale rapporto si dà fra questo esito catartico della rappresentazione drammaturgica e il concreto implesso dell'esistenza? Torniamo a ripetere che l'esercizio della rappresentazione dischiude i campi del possibile non dell'esistente. Anche quando il poeta canta di eventi accaduti, in effetti li percorre per cogliere le condizioni che li hanno resi possibili e che ancora potrebbero generarne di simili. Da questo lato possiamo ben comprendere l'annotazione richiamata da Kierkegaard, quella che nella dimensione estetica riconosce una mancanza d'interesse per la realtà. L'annotazione è corretta in ordine alla distinzione che corre fra possibilità e realtà. Il testo di Kierkegaard sottende, però, anche una diffidenza profonda verso quelle forme di vita estetizzante per le quali la distinzione è occultata sino

¹⁶ *Ibi*, 7, 1450 b 35 ss.; 8, 1451 a 30-36.

¹⁷ *Ibi*, 6, 1449 b 2-9.

¹⁸ Della validità poetica in quanto espressione *assoluta* del proprio oggetto Aristotele parla ripetutamente appunto in termini olistici o teleologici: la mimesi tragica come mimesi di un'azione completa, considerata nella sua ultima compiutezza (μίμησις πράξεως ὅλης, ... τελείας).

a fare dell'esistente un semplice gioco dei possibili: finzione di essere ciò che di fatto non si è, ma soltanto s'immagina o si finge di essere. Ritorna da questo lato l'ombra mozartiana del don Giovanni: ritorna con le sue piacevoli lusinghe e con la tragica conclusione dell'ultimo atto.

Il compito di mantenere una distinzione essenziale fra possibilità e realtà, fra rappresentazione ed esistenza va altresì tenuto non solo per salvaguardare l'autenticità della decisione etica e dunque non soltanto dalla parte della soggettività: va tenuto anche dalla parte dell'oggetto rappresentato. Come sappiamo, la storia delle religioni è da sempre attraversata dall'ingimento che traduce le rappresentazioni in realtà: la tentazione di catturare il divino nelle opere generate dalle rappresentazioni, mutando appunto l'immagine in realtà da adorare. Lévinas parlerebbe a questo riguardo di rappresentazioni murate nella «stupidità dell'idolo»¹⁹. Si pensi peraltro alla tradizione profetica nella sua tenace contestazione degli «dei delle alture», degli «alberi frondosi» o dei «pali sacri»²⁰, forme ricorrenti nei culti prossimi alla pietà ebraica e che appunto cedevano alla pretesa di percepire come reale ciò che era soltanto rappresentato. A queste pretese i profeti opponevano rappresentazioni non meno determinate: ad esempio il «monte della casa del Signore», che alla fine dei giorni «sarà stabilito in cima ai monti e si ergerà al di sopra dei colli»²¹. Ma immagini come questa stanno ormai in un vissuto che trascende il dato del riferimento sensibile e reale: i simbolismi profetici, come direbbe E. Cassirer,

se rivelano un determinato senso, rimangono al tempo stesso necessariamente indietro rispetto ad esso, 'indicano' questo significato senza mai coglierlo ed esaurirlo in modo completo²².

Nella loro distanza, nella loro 'irrealtà', i simboli restano così nei campi del possibile, sono orizzonti dischiusi al dono di Dio e insieme compiti per la storia dell'uomo. Come direbbe ancora Nancy, tutto il contrario del decadimento nell'idolo:

¹⁹ Espressione citata da S. COURTINE-DENAMY nel saggio *L'art pour sauver le monde*, in *Le souci du monde*, Vrin, Paris 1999.

²⁰ Ricordo in particolare *Is.* 1,29 e 17,78; *Ger.* 2,20; 3,2 ss.; 13,27; 17,2; 19,5; 50,6; *Os.* 4,13. Cfr. anche *Num.* 33,52 e *Deut.* 12,2. Sulla rivoluzione messa in atto dalla predicazione profetica sono sempre attuali le pagine di E. CASSIRER in *Philosophie der symbolischen Formen*, Bruno Cassirer Verlag, Berlin 1923-31 (rist. Darmstadt 1994), II: *Das mythische Denken*, pp. 294-301; trad. it. E. ARNAUD, *Filosofia delle forme simboliche*, Sansoni, Firenze 1964, rist. 1982, II. *Il pensiero mitico*, pp. 332-341.

²¹ *Is.* 2,2. Cfr. anche *Mic.* 4,1. Ma, com'è noto, la figura del monte di Jahvé è ricorrente in tutta la letteratura profetica.

²² CASSIRER, *Philosophie der symbolischen Formen*, II, p. 294; trad., p. 333.

non una presenza massiccia e tautologica al cui cospetto prosternarsi, ma la presentazione di un'assenza aperta nel dato stesso – sensibile – dell'opera cosiddetta d'arte. E questa presentazione si è chiamata *rappresentazione*²³.

La rappresentazione appunto come distanza o «disinteresse» rispetto all'esistente, sicché, stando sul versante dell'etica, potremmo ripetere per converso che «compito dell'etica è precisamente di annientare l'assenza di interesse propria della possibilità, facendo dell'esistere l'interesse infinito»²⁴. Ma dovremmo altresì avvertire che proprio questo passaggio implica a suo principio la cognizione del possibile: la rappresentazione quale condizione previa della scelta e che nella scelta trova infine la sua piena comprensione. Kierkegaard riassumerebbe così la dialettica, quasi ossimorica, di questo passaggio:

Dal punto di vista estetico e intellettuale vale il principio che una realtà è compresa e pensata allora soltanto quando il suo *esse* è dissolto nel suo *posse*. Dal punto di vista etico vale il principio che allora soltanto la possibilità è compresa, quando ogni *posse* è realmente un *esse*²⁵.

Potremmo dire, altrimenti, che l'autentico destino della rappresentazione estetica esige un salto, una scelta nella non finta responsabilità dell'esistere. Un etimo possibile della parola 'persona' potrebbe confermarci questa relazione essenziale: la persona come nome di una dignità esistenziale, ma appunto come esercizio interiore di una propria rappresentazione della vita: la *persona* come incarnazione di un *personaggio*. Ci sovviene al riguardo l'antico pensiero di Epitteto con quella sua definizione della persona quale maschera, quale vita che nel teatro del mondo è chiamata a recitare una sua parte: «a te – diceva Epitteto – spetta soltanto di rappresentare bene, quale si sia, la persona che ti è destinata», quella di sapersi frammento del divino²⁶. Epitteto poteva allora così concludere nuovamente trapassando, in metafora, dalla rappresentazione alla vita:

Se fossi un usignolo, compirei la mia parte di usignolo; se cigno, quella di cigno. E invece sono un essere ragionevole: devo cantare un inno a Dio²⁷.

²³ NANCY, *La rappresentazione interdetta*, p. 63.

²⁴ Vedi *supra*, nota 12.

²⁵ KIERKEGAARD, *Afsluttende*, p. 295; trad., p. 457.

²⁶ EPIITETO, *Manuale*, 17.

²⁷ EPIITETO, *Diatriba*, I, 16, 20.

Il ‘trapasso’ di Epitteto va appunto dal personaggio alla persona: metafora che nella figura del personaggio ritrova il senso o la destinazione essenziale dell’essere *persona*: l’uomo inteso appunto come persona, ma soltanto in quanto sia portatore di valori, soltanto quando sappia inscrivere i suoi giorni nell’orizzonte di sensi ultimi.

3. *Il duplice registro del simbolico*

Il nesso fra possibile e reale, fra vissuto rappresentativo e vissuto etico potrà essere compreso in modo più adeguato tornando a riflettere sul registro proprio della rappresentazione e – più precisamente – mirando a quei livelli assoluti che, come ho già ricordato, si dispiegano nel campo dell’immaginazione artistica. Da questo lato – come ancora Aristotele ha insegnato – il linguaggio della rappresentazione, teso appunto nell’intreccio e nella composizione dei sensi, vive nella frequentazione delle forme metaforiche: un pensare che, per nesi e parentele di significati, viene a dire d’alcunché col nome di qualcos’altro: ὀνόματος ἀλλοτρίου ἐπιφορά²⁸. Notiamo però che l’esercizio metaforico non è specifico dell’espressione artistica. Ne vive ampiamente il linguaggio quotidiano. Anzi è stato giustamente affermato che la metafora sta alle origini stesse del linguaggio, quale transito efficace verso significati via via determinabili. Quando, dunque, e in che modo diventa luogo alto dell’espressione estetica? Torniamo a ricordare che la dimensione dell’arte sta nell’ordine dell’intero e come tale esige che il significato di questa o quella determinazione sia trapiantato nel suo intimo riferimento a un’assoluta radice di senso. Quest’ultima, però, trascende per se stessa ogni intuizione finita, ogni possibile determinazione: è pensabile, ma non intuibile.

Come si dà allora il trapasso metaforico da un senso finito a un senso che ultimamente affonda nell’infinito? È a questo punto che il linguaggio della metafora, come peraltro quello che investe forme anche più elementari del linguaggio, si solleva al piano della dizione simbolica. Kant ci ha insegnato che è proprio nella natura del linguaggio simbolico applicare riflessivamente il senso di un’intuizione sensibile a qualcosa di cui quel senso costituisce una dizione indiretta, solo un simbolo: applicazione o, meglio, trasferimento di senso su qualcosa che per sé non potrà forse mai essere direttamente intuito²⁹.

²⁸ ARISTOTELE, *Poet.*, 1457 b 8 ss.

²⁹ KANT, *Kritik der Urteilskraft*, in *Werke*, a cura di W. WEISCHDEL, Darmstadt 1983, VIII,

Di questa impossibilità e del suo risolversi in modi non meramente o astrattamente logici ha parlato, con un singolare richiamo proprio a Kant, Hans Blumenberg. Ne ha detto come di un movimento che «irrompe in un vuoto» e «si proietta sulla *tabula rasa* del teoreticamente inadempibile»³⁰. E tuttavia, ciò che qui è dato sul piano semantico solo in forma traslata, indiretta, è però quanto in effetti viene direttamente intenzionato³¹.

La definizione kantiana, ma ancor più il tono che l'accompagna nella ripresa di Blumenberg, potrebbe far pensare a una denegazione del *logos*, a una piega irrazionale che l'immaginario simbolico porta con sé. Va però subito notato che una lettura del genere riposerebbe sul presupposto di una concezione eminentemente concettualistica del *logos*, per la quale ogni processo coscienziale dovrebbe trovare il suo compimento proprio all'altezza distinta della concettualità. Diciamo invece che la potenza del *logos* si dà su diversi registri, diffusivamente nei differenti modi della vita coscienziale e nella reciprocità degli approcci che, via via, integrandosi, ne risolvono i rispettivi limiti³². E allora, se la dizione simbolica

pp. 256-257; trad. it. M. MARASSI, *Critica della forza del giudizio*, Bompiani, Milano 2004, pp. 403-405. Mi pare molto pertinente a questo riguardo un'osservazione di G. Durand, là dove nota «che il simbolo ha due esigenze: deve misurare la sua incapacità nel "dare a vedere" il significato in sé, ma deve impegnare la credenza nella sua totale pertinenza» (*L'univers de symbole*, in *Champs de l'imaginaire*, Ellug, Grenoble 1996, p. 69).

³⁰ H. BLUMENBERG, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, H. Bouvier und Co., Bonn 1960; trad. it. M.V. SERRA HANSBERG, *Paradigmi per una metaforologia*, Il Mulino, Bologna 1969, p. 183. Si potrebbe in effetti notare che Blumenberg distingue l'ordine simbolico da quello metaforico. In Blumenberg la distinzione assume, però, un carattere netto quando ad esempio si parli di «simboli geometrici», quando l'esercizio simbolico sia inteso come l'«applicazione di segni e figure "matematici" in contesti filosofici» (pp. 161 ss.). Altro è invece il caso in cui Blumenberg richiama la pagina kantiana, nella quale riconosce un'equivalenza fra simbolo e metafora assoluta (pp. 7-8). La via della distinzione netta sembra allora suggerita a Blumenberg da questa cautela: «Kant ha i suoi motivi per non cedere ai "nuovi logici" l'espressione "simbolo"; noi non li abbiamo più, o meglio ne abbiamo più d'uno per non gratificare di ulteriori suggerimenti di significato questa parola già sovraccarica» (p. 7).

³¹ Ancora G. Durand ha scritto a questo proposito che il «simbolo è un caso limite della conoscenza indiretta, dove paradossalmente quest'ultima tende a diventare diretta» (*L'univers de symbole*, p. 66).

³² Vale a proposito questa annotazione di Blumenberg: «L'esibizione di casi di metafora assoluta dovrebbe offrirci l'occasione a riesaminare daccapo il rapporto fra fantasia e logos, e precisamente nel senso di considerare l'ambito della fantasia non soltanto come substrato per operazioni di trasformazione a livello concettuale – per cui, per così dire, un elemento dopo l'altro potrebbe venire sottoposto a elaborazioni e modificazioni sino a esaurimento della disponibilità di immagini –, ma piuttosto come una sfera catalizzatoria, alla quale il mondo concettuale certamente di continuo si arricchisce, senza tuttavia modificare o consumare questo fondo costitutivo primario» (*Paradigmi*, trad., p. 7). Nella stessa

fiorisce oltre i limiti possibili della visione e della chiarezza concettuale, si deve per contro avvertire che, da quei limiti e dalla simbolicità che li trapassa, la concettualità ritorna poi arricchita. Infatti, l'ulteriorità che la coscienza simbolica intuisce nel foro delle proprie immagini interpella a sua volta la concettualità e ne richiede l'esercizio ermeneutico: il circolo di intuizione e riflessione dilata così la stessa concettualità, mentre l'intuizione, che – all'incrocio di povertà e ricchezza – sorregge il simbolo, resta per se stessa luogo di sensi mai esauriti e in quanto tale richiama di continuo la riflessione. Come ha scritto Ricoeur, «ciò che il simbolo dona è da pensare: a partire dalla donazione, la posizione. Questo aforisma suggerisce che tutto è stato già detto sotto forma di enigma e che, tuttavia, tutto deve sempre essere cominciato e ricominciato nella dimensione del pensiero»³³.

4. *Passi di danza*

Dicevo di una molteplice diffusività del *logos*: nei modi della rappresentazione, come nei modi della riflessione, in quelli della simbolicità come in quelli della concettualità. Ma dovremmo dirne ugualmente ancora all'interno di altre forme espressive. Siamo appena approdati ai vertici del simbolismo passando per la via del linguaggio metaforico. Ma, come ho già accennato, la dizione simbolica si forma anche attraverso modi più elementari del linguaggio. Ho, ad esempio, già ricordato altrove il caso del 'Figlio dell'uomo' che, nella tradizione biblica, non è che un semplice rafforzativo della parola 'uomo'³⁴, ma che poi, via via, in un contesto escatologico diventa figura dell'eletto da Dio³⁵, sino a essere assunto da Gesù come la parola che in sé ritiene sia l'evento della suprema passione³⁶ sia l'evento del Risorto che, nell'ultimo giorno, ritorna in potenza e gloria³⁷. In questo caso, è il contesto dei rinvii che costituisce la figura simbolica.

direzione va certamente ripresa l'opera di Gilbert Durand. Ricorderei in particolare: *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, PUF, Paris 1960, 1963²; *L'imagination symbolique*, P.U.F., Paris 1964, 1976³.

³³ P. RICOEUR, *Finitude et culpabilité*, Aubier, Paris 1960, II, p. 325; cfr. trad. it. M. GIRARDET, *Finitudine e colpa*, Il Mulino, Bologna 1970, p. 625.

³⁴ Ad esempio in *Is.* 51,12.

³⁵ Così in *Dn.* 7,12-14.

³⁶ *Mc.* 9,31; *Mt.* 8,20.

³⁷ *Mc.* 13,26.

Ma possiamo anche uscire dal linguaggio delle parole e pensare al linguaggio del corpo, al simbolismo dei gesti, della ritualità, della danza, delle arti plastiche o pittoriche. Si richiami, ad esempio, l'antica tradizione delle icone dove la coniugazione degli ori e dei colori esprime un'epifania e insieme una distanza mai risolta, un'intimità e insieme una differenza fra la tensione finita dei colori e il velato aureo splendore del mistero. Ad esempio, per venire a un caso classico qual è la *Trinità* di Rublev: vi ritorna l'incontro di Abramo con i tre pellegrini, ma la figura di Abramo è assente e l'enigma dei tre visitatori trapassa nelle immagini dei tre angeli, la cui figurazione volge a sua volta in un movimento di trascendenza. I corpi, leggeri e snelli, più lunghi del normale (quattordici volte la testa contro le sette volte della media corrente), le ali appena accennate e i piedi in sottile tangenza sul suolo, tutto manifesta una evanescenza dei volumi su uno sfondo che non ha prospettiva e che dunque ha vinto ogni distanza. Determinazione e indeterminazione coincidono, le ombre sono tolte e tutto è dato in trasparente presenza. Gli angeli sono come in riposo, ma questo riposo, segnato dalla convergenza degli sguardi e dalle flessioni delle mani, non è che un movimento statico: *coincidentia oppositorum* che è insieme raccoglimento e simbolica sporgenza sull'assoluto. In trasparenza, il circolo che iscrive idealmente le figure degli angeli e il triangolo equilatero che custodisce le loro teste alludono di nuovo a un raccoglimento di cui la coppa eucaristica costituisce il centro e quasi l'immagine dell'ultimo senso.

Ma passando dalla figurazione dei corpi veniamo al simbolismo dei corpi viventi, in particolare nella danza. Da questo lato, siamo abituati alle consuetudini festive, dove la danza esprime per lo più approcci d'amore. Pensiamo piuttosto alle grandi composizioni dell'arte o alle tradizioni rituali dov'è richiamato il gioco possibile nell'intero dell'essere: gioco di libertà e armonia fra cielo e terra, movenze che invocano «la pioggia, l'amore, la vittoria o la fertilità, perfino l'*estinzione* nell'Unità del divino»³⁸. Ricordiamo, ad esempio, le tradizioni della negritudine per le quali la danza è stata giustamente indicata come l'espressione sovrana dell'arte, come l'esercizio che insieme allude e compie i modi della libertà: espressione mistica della religione³⁹.

³⁸ J. CHEVALIER, voce «Danza», in *Dictionnaire des symboles*, Laffont, Paris 1969, II, p. 168.

³⁹ E. Mveng scrive a questo proposito che nella danza africana «ritmo, melodia, parola, gesto, sintetizzano nel corpo umano lo spazio e la durata nella loro capacità di espressione. È anche la forma più drammatica dell'espressione culturale africana, perché è la sola in cui l'uomo, come rifiuto del determinismo della natura, vuole essere non solo più libertà, ma liberazione dal suo limite. Ecco perché la danza è la sola espressione mistica della religione. L'unione statica vi traduce l'impossibilità dell'uomo di superare con un balzo l'abisso che lo separa da Colui che è la Vita, nel quale cerca la pienezza»

Possiamo riferirci anche ad altre tradizioni. Si pensi, per offrire altri esempi, alla *danza del sole* degli indiani Sioux, con movenze che rimandano ai movimenti degli astri e delle stelle. Si richiamino pure le antiche o anche le correnti danze del mondo ebraico. Fra le tante, ne ricorderei almeno una, particolarmente esemplare, quella che va sotto il nome *Nigun 'atik* o anche *Zemer 'atik*, cioè 'musica o canto antico', evocazione dell'esodo e della grazia che ne attraversava il cammino. È una danza che viene eseguita, a piccoli passi, lungo un percorso circolare con alterni spostamenti verso il centro: ci si tiene legati l'uno all'altro come per indicare il cammino dell'intero popolo verso il futuro, ma con una tensione al punto centrale, immagine della tradizione e memoria del Sinai o del Monte Sion⁴⁰. Anche in questo caso il vissuto dei corpi si traduce dunque in alterni modi di evocazione simbolica. Se ne potrebbe dire – ma vale anche per gli altri casi – ricordando le parole di Platone, che ne parlava come di gesti non assennati, presi bensì da passione, da divina mania o da insolita sapienza, quella appunto che trapassa dai significati ordinari in significati riposti: non più semplici movimenti, ma appunto segni di una divina presenza⁴¹.

5. *Rappresentazione ed esistenza*

Il discorso sulla danza, ma più in generale quello sul simbolismo poetico ci ha portati a considerare il destino più alto della rappresentazione, che sin qui si è dato nella dimensione del possibile. A questo riguardo si è dovuto anche stabilire una distinzione ben netta rispetto ai modi propri dell'esistere: una distinzione che ci metteva in guardia verso i modi dell'idolatria, quelli che appunto traducono il rinvio simbolico nella realtà stessa del simboleggiato. Ora però il simbolismo della danza, dove la rappresentazione fa tutt'uno con la soggettività corporea, ci suggerisce un'integrazione, quasi un'inversione di marcia. E, in particolare, quando la danza – Platone ce lo ha ricordato – cessa di essere rappresentazione per tradursi in una vera e propria estasi esistenziale: rappresentazione che è a un tempo presenza, possibilità che è anche realtà. E non nel modo contraddittorio di cui

(E. MVENG, *L'art d'Afrique noire*, Marne, Paris 1964, p. 81).

⁴⁰ Per questi e per altri tipi di danze ebraiche, si veda il volume di E. BARTOLINI, *Come sono belli i passi... La danza nella tradizione ebraica*, Ancora, Milano 2000. Sul caso citato cfr. le pp. 125-126.

⁴¹ PLATONE, *Fedro*, 235 a-c e prima *Ione*, 533 e-535 a.

prima, citando la religione dei pali sacri, dicevo dei riti idolatrici⁴².

Chiediamoci allora se e come la rappresentazione possa far tutt'uno, e non in modo contraddittorio, con il vissuto soggettivo, con le determinazioni della scelta esistenziale. Il simbolismo della danza, in certi suoi modi, può appunto portarci da questo lato. Potremmo, ad esempio, citare certe pratiche del sufismo, in particolare le 'danze roteanti' dei dervisci o anche certe movenze della negritudine inserite nella stessa liturgia cristiana.

Analogamente su altri versanti. Si pensi, ancora per esempio e restando nell'ambito della ritualità cristiana, al vissuto dell'icona nella tradizione delle chiese orientali o, più in generale, si riprendano i modi propri della ritualità eucaristica. Le immagini e le parole si danno qui nella traccia di un rinvio simbolico che, come tale, evoca una non percettibile realtà di carne e sangue e insieme ne annunzia la partecipazione reale, la condivisione dei destini: rappresentazione e presenza, evocazione e partecipazione fanno qui tutt'uno.

Possiamo prescindere dal campo della fede, ma non mancano esempi nell'esperienza stessa della vita più quotidiana. Ci sovviene per analogia la tematica del *volto d'altri*, così cara a Lévinas: il volto dell'amata che, allo sguardo dell'amante, rimanda su sensi infiniti, densamente raccolti e insieme trascendenti nel volto finito dell'amata. Siamo qui nel cuore di un simbolismo che fa tutt'uno con una relazione esistenziale: rappresentazione e insieme partecipata presenza di una sottesa ulteriorità di senso, partecipazione che si annunzia mentre accoglie e riunisce nella sua profondità. Non a caso, Lévinas parla a questo riguardo di *transustanziazione*⁴³, un termine che possiamo intendere non come mutamento di sostanze, ma come il loro inveramento nell'essere *per* altro e *in* altro: transustanziazione come trapasso di sensi e di costituzioni, come *transignificazione* e insieme ulteriorità ontologica. Così, nel rapporto d'amore, la percezione dei volti e l'evocazione agita dalla carezza tra-

⁴² Del resto va notato che la stessa negatività del fenomeno idolatrico non potrebbe darsi se non come la contraddizione di un esercizio esistenziale di cui è pur sempre possibile disporre: la negazione, l'errore non sono in quanto tali mai un *primum*, possono darsi solo come controfigura o appunto come contraddizione di una possibilità positiva.

⁴³ E. LÉVINAS, *Totalité et infini*, Nijhoff, La Haye 1971, Sez. IV B; trad. it. A. DELL'ASTA, *Totalità e infinito*, Jaca Book, Milano 1977, pp. 263-273. Lévinas attraversa il proprio percorso speculativo con un nome che, com'è noto, ricorre nella teologia cristiana dell'eucarestia. È singolarmente significativo che questa 'riduzione', sviluppata e fatta evidente da Lévinas sul terreno antropologico, sia stata poi ripresa in perfetto circolo nel campo stesso della riflessione teologica. Penso alle pagine dedicate appunto al tema della transustanziazione da G. LAFONT in *Eucarestie. Le repas et la parole*, Cerf, Paris 2001, pp. 137-148 e in particolare 139-141; trad. it. a cura di A. GRILLO, *Eucarestia. Il pasto e la parola*, Elledici, Leumann 2002, pp. 143-154; in particolare pp. 145-147.

passano appunto nella cognizione vissuta d'una ulteriorità ontologica empiricamente non determinabile, ma non per questo irreali: paradosso che, nel suo segreto, coniuga *in-percezione* e *co-percezione*. Kierkegaard direbbe che, a questo livello, la verità si dà nel *come* dell'esistenza, nella soggettività che vi si immedesima⁴⁴. Nei termini della tradizione classica potremmo dire che la verità, intesa come *adaequatio intellectus et rei*, raggiunge il suo compimento quand'è nello stesso tempo *adaequatio rei et intellectus*: verità che supera la differenza fra soggettività e oggettività, che è, oltre ogni distanza, incarnazione nell'intimità dell'*ethos*. Qui la rappresentazione cade, ovvero sussiste dialetticamente solo nella scelta che la assume nella soggettività dell'esistente: una scelta che è però tanto più autentica quanto più si conforma a ciò che è effettivamente dato nella rappresentazione, nei modi e nei limiti disposti in immagine.

Quest'ultima annotazione potrà sembrare ovvia, pensando in generale allo statuto della vita intenzionale, e tuttavia ha il suo rilievo se ci riferiamo in particolare ai piani più alti della coscienza rappresentativa, dove l'esercizio della rappresentazione simbolica si dispiega sulle frontiere dell'irrappresentabile. L'incarnazione della scelta deve a quel punto insidare nel mistero o nell'ulteriorità propria del simbolico: a distanza dall'idolatria che invece ripiega il significato nel significante, l'analogato nell'analogante, la prossimità dell'assente nell'immediatezza della rappresentazione. Vale a dire che, quando una scelta di vita fa sua la sporgenza del simbolico, anche allora essa sa di soggiornare nell'invisibile: è nella fede non nella visione. Tuttavia la coerenza e la partecipazione ontologica, che risiedono nel rinvio simbolico, fanno di questa fede un impegno e una pertinenza di realtà.

Sappiamo infine che la distinzione che corre e che pur sempre va riconosciuta fra rappresentazione e vita, fra oggettivazione e soggettività, non è che la condizione previa per una approssimazione di interiore identità.

⁴⁴ Cfr. KIERKEGAARD, *Afsluttende*, pp. 185 ss., 311, 332; trad. pp. 329 ss. Si veda a questo riguardo l'equilibrato commento di TH. HAECKER, *Der Begriff der Wahrheit bei S. Kierkegaard*, Brenner, Innsbruck 1932, poi in *Opuscula*, Hegner, München 1949; trad. it., *Il concetto di verità in S. Kierkegaard*, Rosa e Ballo, Milano 1945, pp. 13 ss.

PARTE PRIMA

L'uomo e la rappresentazione:
emergenza del problema

GUIDO BOFFI

Strane macchine

Un idillio marxiano

Pretendo che tu ti guardi intorno
e ti accorga della tragedia.
Qual è la tragedia?
La tragedia è che non ci sono più esseri umani,
ci sono strane macchine
che sbattono l'una contro l'altra.

(Pier Paolo Pasolini)

1. *Tre interrogativi*

In questo mio intervento vorrei esporre¹ una serie di spunti attorno ai quali ho in parte costruito i cicli di lezioni dei due ultimi corsi accademici di Estetica, e che oggi raccolgo sotto la prospettiva problematica della rappresentazione. Il tentativo consiste, anche in questa sede, nel provare a far funzionare tali spunti quali ipotesi di lavoro, stadi di costruzione di una ricerca circa le forme attuali e urgenti del rapporto tra estetica e politica. Preciso subito che per 'estetica' intendo la riflessione *critica* sui modi del fare artistico e sulle sue espressioni non più che su quelli tramite i quali sentiamo 'le cose' e facciamo insieme esperienza del nostro stesso sentire (ovvero: sulla componente *estesica* dell'esperienza in quanto *siamo corpi* che hanno e patiscono sensibilità, percezioni, affezioni, affetti). Mi piacerebbe in ogni caso ricevere domande e obiezioni, sollevare la vostra criticità e così correggere, modificare, dare sviluppo all'ipotesi.

Ora, nel riflettere sulla rappresentazione, mi si sono affacciate tre serie d'interrogativi che vorrei riportarvi e attorno alle quali lavorare magari assieme:

¹ Nel trascrivere da un quaderno di appunti questo mio intervento per la raccolta degli Atti del Convegno, ho preferito mantenere il più possibile il tono 'diretto', anche se impreciso, con cui l'avevo redatto in vista dell'esposizione orale e pertanto ho evitato intenzionalmente di appesantire il testo con l'ordinario corredo di annotazioni a piè pagina elaborate a posteriori. In un'unica nota bibliografica ragionata posta al termine fornisco i pochi riferimenti utili (s'intenda: minimamente sufficienti e non necessari) ad aprire il testo verso possibili approfondimenti e ulteriori direzioni di ricerca.

a) Che forme possiede la rappresentazione oggi? In che modo funziona? Il suo concetto è ancora operativo?

b) Da quale scena emergono tali modalità del rappresentare?

c) Vi sono spazi, forme, gesti di esposizione e creatività, in cui la rappresentazione 'artistica' possa ancora divenire, trasformare, produrre novità per noi? Riesce a innescare potenzialità di 'sottrazione costituyente' rispetto ai codici, linguaggi, saperi secondo cui si istruiscono rapporti di potere e assoggettamento all'interno dei processi di una globalizzazione che ormai è da riconoscere come certamente irreversibile?

Come ho detto, assumo tali interrogativi in quanto declinabili lungo l'asse di ricerca dove vedo consolidarsi e intrecciarsi estetica e politica. Un intreccio che ai miei occhi attualmente si addensa in nuclei di pensiero precisi e in un campo comune che forse potremmo dire di filosofia prima, attorno ad aree problematiche specifiche e interrelate, a termini sensibili e critici quali: lo spazio, il divenire, il movimento, il territorio e le territorializzazioni, la soglia e il confine, l'assemblaggio e l'identità, le polarità particolare/universale e locale/globale ecc. Questa è la ricerca che ho in corso, che ricomprende, assieme a una serie d'indagini parziali già concluse, gli spunti di oggi attorno alla rappresentazione.

2. *Cogliere la tendenza*

Il rappresentare è una modalità cognitiva ed espressiva complessa. Il termine indica generalmente un'operazione ma anche l'opera che ne viene realizzata. A me qui interessa considerare tale aspetto operativo e realizzativo, sia in quanto azione sia in quanto prodotto, artefatto, concrezione estetica. In tal senso mi pare del tutto ininfluyente e inessenziale trattare della rappresentazione prescindendo dall'insieme di tecniche, o arti, che la realizzano, che ne accompagnano le prassi esecutive. Pure nel caso in cui si voglia o si debba considerare il rappresentato quale immagine interna percepita-prodotta, oppure prodotta e rielaborata dall'immaginazione, anche così la rappresentazione è tutto ciò e insieme una proprietà della conoscenza impensabile senza un'operatività e una tecnica del conoscere e riconoscere. Non v'è modo, impiego, condotta, sistema, pensiero della rappresentazione, ma anche realizzazione d'intenti, di progetti, di poetiche, persino di pulsioni, che possano prescindere, idealisticamente, da metodi e tecniche operative. L'opera della rappresentazione è sempre anche un prodotto tecnico. Persino i pittogrammi parietali di culture e popolazioni chiamate primitive lo furono. Anzi, in generale è piuttosto lo sviluppo tecnologico a produrre modalità operativo-rappresentazionali innovative. E non si riflette mai a

sufficienza sul fatto che i maggiori salti nell'evoluzione delle tecniche di rappresentazione anche artistica e delle esperienze estetiche son sempre derivati da sviluppi tecnologici maturati in contesti sociali, politici ed economici di strategie belliche poi convertiti. Nessun irenismo, nessuna ingenuità, nessuna falsa coscienza dovrebbero essere ancora possibili in proposito.

Ora, non v'è innovazione tecnica che non disimpegni un'antropogenesi. Com'è ormai assodato negli studi attuali di antropologia culturale tanto quanto di estetica e filosofia, tecnica è fattore di ominazione, di emergenza di forme di vita per l'uomo, di costruzione della sua sfera sociale: non può essere intesa in senso strumentalistico e accessorio. Ominazione, non però antropomorfismo. Non v'è cioè *un'immagine* di uomo a modellare determinatamente ed essenzialmente le forme della tecnica – e dunque anche le tecniche rappresentazionali. Anzi, il problema posto dalla tecnica già nel secolo scorso è stato proprio quello del suo imporsi come processo deantropomorfizzante di soggettivazione. Un processo, cioè, in cui la tecnica veniva producendo se stessa come forma impersonale di soggettività sociale, proprio mentre faceva piazza pulita di ogni presupposta immagine-rappresentazione dell'umano. Ciò vale tutt'oggi, nel senso che è valso anche per la trasformazione informatico-digitale dei processi di produzione all'interno dei quali l'umano è inventariato come una delle tante risorse o materie prime: *human resources*. L'umano è prodotto come 'risorsa' sul piano cognitivo, linguistico, relazionale. Risorsa da ottimizzare ai fini delle prestazioni professionali e della produzione capitalistica, secondo una catena di montaggio virtuale che ha investito e comanda la vita intera: *biopotere tecnologicamente amministrato*.

3. *Morfogenesi tecnologica*

Non v'è in generale processo tecnico che, a livelli minimi o massimi di sviluppo e di autoconsapevolezza, non contenga almeno: *a)* funzione epistemica; *b)* strategia di forma di vita; *c)* progetto relazionale. Tre elementi interconnessi su cui non posso dilungarmi per ragioni di tempo – infine: di spazio –, ma che non per questo mi sento autorizzato a saltare a piè pari. Per ora mi limito quasi a un'enunciazione, ma avrò modo di integrarla argomentativamente nel prosieguito. Osservo che:

a) l'intelligenza attualmente dispiegata nelle procedure tecniche e nei dispositivi informatico-digitali della rappresentazione multimediale è *sensu eminenti* astratta. Astrazione è l'operazione cognitiva imperante, che determina un'*epistème* astratta, desensibilizzata e smaterializzata, ul-

traintelligibile, alleggerita delle cose rese superflue. Caratteristica formale di questa *epistème* è quella di privilegiare univocamente l'autoreferenzialità. Approssimata per la *facie* esterna, essa deve apparire totalmente impermeabile a qualsiasi altro tipo di perlustrazione e di referenza. Il sapere astratto dev'essere analitico, formale, coerente e consistente nel solo circolo della propria esecuzione e riproduzione digitale. Il pensiero che lo produce è frigido.

b) L'astrazione non è neutra. Non stiamo parlando, infatti, di un regime linguistico di soli segni, o meglio, non è di essi che 'ne va'. Come non ne va di una pura e semplice 'immagine' del sapere stabile, oggettivo e vero. O della realizzazione tramite algoritmi e sequenze multiple di *bit* dell'antico sogno di tradurre la realtà in insegnamenti precisi e nozioni esatte, in *mathemata*. Il sapere astratto che sto mettendo a problema è quello che oggi possiede una funzione strategica determinata dalle reti di potere finanziario e politico-economico. È funzione di una tecnica che finanzia la ricerca degli strumenti e dei canali della propria espansione.

c) Dalla tendenza di sviluppo delle tecnologie, dal controllo generalizzato della comunicazione e dell'informazione risulta una morfogenesi. Si generano forme: e la posta in gioco è una forma di vita comune, forme di comunità, politiche. La forma di vita dominante è quella secondo cui il vivente riesce a mantenere positivo e ad arricchire il circolo astratto dei flussi finanziari e delle reti dell'economia globale. Il vivente è oggetto di una cattura globale operata con il dominio tecnologico su scala mondiale. Questa è la politica dei poteri: ciò che siamo ormai soliti chiamare, dopo Foucault, biopotere. Cattura non soltanto dell'umano e dell'animale, ma delle potenzialità vitali, delle possibilità di esistenza presente e attuale di tutto ciò che effettivamente c'è. Un imprigionamento che coincide con il sequestro delle soggettività a profitto delle 'risorse umane' disponibili per una sola forma di vita. In quanto 'mente' della tecnica, l'astrazione stessa stabilisce e riproduce soggettività: una soggettività sociale astratta. Un soggetto sociale che, localmente e reticolarmente, gestisce le forme più diffuse del rappresentare.

4. Per l'estetica

Facendo ricorso a termini foucaultiani, in tutto ciò ne va dei *dispositivi* che controllano la rappresentazione del vivere e del sapere. Che determinano i linguaggi, gli ambiti d'influenza e le politiche di tale rappresentazione dominante. Il sapere e il potere che investono le

forme attuali del rappresentare, operando con l'astrazione, agiscono su sensibilità, sensorialità, affettività: le amministrano tecnicamente – e nichilisticamente. In tal modo pervadono l'intero *estesico-estetico* in quanto ambito d'esperienza del vivente. Di conseguenza pongono un consistente problema all'estetica in quanto riflessione critica e sapere epistemico che vertono su quelle stesse condizioni dello stare al mondo in uno scambio di interrelazioni e cooperazioni. Il sapere e il potere tecnologici impongono un determinato regime rappresentazionale da cui dipendono visioni del mondo e possibilità di azione ed emancipazione in esso.

Tutto ciò tocca spiccatamente il livello della sensorialità, a un qualsiasi punto del processo: iniziale, intermedio o finale (per intenderci schematicamente e un po' rozzamente). Ciò significa che proprio la sensorialità-sensibilità è il luogo, il crocevia e il campo di tensioni antagonistiche. 'Lavorando' la sensorialità se ne possono selezionare le prestazioni, accendendole, disattivandole o connettendole in interattività produttive. Dal punto di vista dell'affermazione strategica del dominio (cognitivo, linguistico, culturale, materiale, economico), vengono opportunamente mantenute, accese e aumentate le prestazioni utili alla moltiplicazione, all'estensione e alla gestione delle reti di controllo secondo mappature sempre più ampie, mentre si cerca una graduale o istantanea anestetizzazione di quelle giudicate inutilizzabili o, peggio ancora, antagonistiche. Ciò a cui si mira è una completa programmabilità dei bisogni di vita delle forme viventi e una strategia di gestione e mantenimento delle loro attese a livello puramente e semplicemente immediato. Intelligenza analitica e *performances* creative devono rientrare in un'operatività strumentale e finalizzata. Devono trovare piena realizzazione in un esercizio canalizzato, ottenendo soddisfazione negli spazi e nei tempi mantenuti aperti, a latere della produzione e a suo complemento, nell'amministrazione complessiva del desiderio e dell'impulso coattivo al godimento e al consumo, nella gestione dell'attesa di vita, delle progettazioni di individui e popolazioni. Ciò a cui ci si 'interfaccia' è, bene o male, una vasta desensibilizzazione del vivere, una radicale anestetizzazione e immunizzazione dei corpi, un disinnescamento della criticità dell'intelligenza. Aspetti, questi, nei quali s'impone il comando e il controllo dell'esperienza multimediale in quanto amministrata tecnologicamente: tuttavia proprio questa forma di esistenza tecnica e sociale sviluppa anche esperienze estetico-artistiche, stili di vita e forme di cooperazione e socializzazione differenti e contrarie, che utilizzano i processi di informatizzazione e virtualizzazione come luoghi essenzialmente relazionali d'incontro e strutturazione di corpi, memorie, affetti singolari, di sensi comuni e spazi pubblici. Di qui si può ben capire per-

ché non si tratti affatto di una demonizzazione del regime tecnologico in quanto tale. Il problema si pone piuttosto nella *creazione* di controcondotte epistemiche e sociali che disinnescino i dispositivi tecnologici dal loro esclusivo controllo da parte delle forme attuali del potere, che sono forme economiche basate sulla sussunzione delle risorse d'astrazione e delle competenze linguistico-formali. Una sottrazione tanto più urgente quanto più ci si renda conto che ormai i dispositivi tecnologici svolgono una funzione non esclusivamente protesica ma costitutiva di noi stessi, dei nostri modi di pensare, d'immaginare, di dire e di agire, dei nostri corpi e dei nostri stessi assetti identitari, delle nostre produzioni sociali di valori d'uso e di beni comuni.

5. *Passaggio*

Dunque, l'informatizzazione dei processi produttivi e la digitalizzazione della comunicazione hanno esaltato la competenza linguistico-formale istruendo pervasivamente il nostro sistema sensorio, percettivo, comunicativo. Questo può valere, credo, circa la prima serie di interrogativi. In secondo luogo, ho inteso mettere a fuoco l'imporsi di una soggettività sociale astratta con la produzione di una realtà 'astratta'. Si tratta di un passaggio di estrema importanza per il mio punto di vista e fra breve vi farò ritorno tematicamente. Per ora basti ritenere che ciò che ci ostiniamo a chiamare 'realtà', attribuendole compattezza e unitarietà d'essere per una specie di vizio sostanzialistico, è piuttosto un fatto relazionale. Anzi, come ormai è ancor più chiaro a ognuno, si tratta di un 'farsi' di nessi e prodotti artificiali, di flussi immateriali di dati. Le più classiche categorie della filosofia prima, l'«essere», il «divenire», la «sostanza», la «cosa», il «soggetto», l'«oggetto», la «rappresentazione» appunto, sembrano in verità messe fuori gioco già da molto tempo, quali immagini e astrazioni del tutto ornamentali, prodotti teorici di ricostruzioni interne a un' *epistème* filosofica e sociale ormai oziosa rispetto alle cose, incapace di farvi presa. Termini non da rigettare *qua talis* e invece da riconcettualizzare-ricostruire tutti a partire da un unico macrocontenitore formale, utilizzando – se l'espressione è preferibile – una sorta di 'supercategoria': la *relazione*. Relazione non fra unità a priori dapprima fisse e poi mobili per intervento di un qualche *deus ex machina* filosofico, ma relazionalità primaria entro la quale si polarizzano in modo sempre reversibile, transitorio, interattivo centri mobili di aggregazione di flussi e 'materia'. Chiamarli 'soggetto' e 'oggetto', 'rappresentazione' e 'realtà' è una consuetudine e una pragmatica assai più che una definizione, per quanto si possa preferire, decidere o pretendere che sia tale.

Nulla di nuovo dal punto di vista filosofico. Si tratta di un paesaggio già profilato da circa un secolo in quadri ontologici quali, per esempio, la filosofia della carne e dell'invisibile dell'ultimo Merleau-Ponty. L'innovazione semmai è stata, come ho appena terminato di dire, tecnologica, e il mutamento storico-sociale che ha introdotto s'è riflesso in altre rappresentazioni della realtà, in differenti rappresentazioni scientifiche, artistiche, filosofiche, sociali, politiche. Con l'informatizzazione delle catene produttive, il controllo sociale e l'amministrazione sono intervenuti e intervengono sui corpi sensibili delle cose e dei viventi in modo – prevalentemente ma non esclusivamente – 'immateriale'. Con il controllo globale della comunicazione e dell'informazione, le potenzialità cognitive e linguistiche, tanto quanto la salute e le culture di intere popolazioni sono colonizzate e sfruttate (così come, in aree concentrate in prevalenza fuori d'Occidente, sfruttamento e nuove forme di schiavitù hanno protratto una violenza fisica iniziata già all'epoca della prima industrializzazione). Nella società in cui viviamo, i corpi sono catturati comunicativamente, 'spiritualizzati' con la loro trascrizione, programmazione e disseminazione digitale, irretiti e poi suggestionati in falsi permessivismi e godimenti. Social network globale in quanto società di controllo del movimento, di programmazione e gestione dell'identità personale, di smaterializzazione delle cose, dei gusti e dei piaceri. Insomma, ciò che si produce di riflesso per ognuno è non tanto un'alienazione della vita sensibile-affettiva e del corpo emozionale, oltre che fisico-carnale; non uno spostamento deformante del sé al di fuori dei suoi vissuti interiori, quanto una vera e propria rescissione radicale. Uno sradicamento dell'interiorità, o meglio del rapporto, che metaforicamente potremmo dire 'verticale', che il sé intrattiene con se stesso, con il proprio desiderio, la propria memoria e affettività. Ma non solo. Ciò costituisce un aspetto e tuttavia non ancora l'operazione complessiva del comando. D'altro lato, infatti, proprio al sé sradicato dal rapporto 'spirituale' a se stesso viene lanciato un preciso imperativo sociale: la coazione al godimento, a saturare le proprie autorappresentazione e autoaffermazione in un'adequazione assoluta – però in realtà irrealizzabile – del desiderio. L'urgenza a soddisfare piacere, godimento e consumo è infinitamente rilanciata nell'immanenza – per stare ai termini 'geometrici' della metafora appena adottata, nell' 'orizzontalità' di prestazioni e merci che non possono mai condurre ad alcuna realizzazione e profitto duraturi. Ma la frustrazione del desiderio infinito che nessun oggetto reale può adeguare viene placata dalla produzione e dal fascino di nuove immagini, che seducono e spostano verso altri corpi, merci ed oggetti eroticamente desiderabili.

Se le cose possono stare così, come credo che effettivamente stiano

per quanto grossolanamente sia stato in grado di ricapitarle, allora possiamo passare a prendere in considerazione la seconda serie di interrogativi, che riguardano la *scena* da cui emergono queste modalità stesse del rappresentare.

6. *Cose, che scompaiono*

Poniamo mente un istante alle espressioni artistiche dei giorni nostri. Anche qui in generale la rappresentazione che possiamo rintracciare sembra per lo più alleggerita da qualsiasi vocazione e funzione mimetiche, sganciata dalla concreta realtà delle cose cui non si riferisce più direttamente o simbolicamente. Negli anni Trenta del secolo scorso, Walter Benjamin non a caso aveva già iniziato a trattare caduta e scomparsa dell'«autorità della cosa» e la liquidazione generale dell'eredità culturale. Da molto tempo, quindi, l'azzeramento dell'impianto mimetico ed eteroreferenziale dell'opera è una delle caratteristiche salienti di gran parte dell'arte contemporanea. E tuttavia è mia opinione che la contemporaneità funga soltanto da acceleratore storico di un sommovimento già iniziatosi ben più di un secolo fa. Il Novecento se lo trova in qualche modo già alle proprie spalle, per quanto i suoi effetti non siano cessati a un secolo di distanza. Per leggere il tracciato di questa sorta di terremoto, per capire l'escursione delle forze in gioco, non occorre predisporre modelli teorici particolari o generali: basta uno sguardo alle opere, che parlano da sole. Che fanno parlare la rappresentazione.

Consideriamo, a titolo d'esempio, le arti visive del primo Novecento, benché quanto sto per dire non sia limitabile a esse. Tra le caratteristiche più macroscopiche, ve n'è una che colpisce lo sguardo anche più 'ingenuo' – se mai possa esistere. Tale nota caratteristica molto evidente è la deformazione dell'oggetto, la sua immediata, più o meno parziale, irriconoscibilità, perfino la sua scomparsa. Il noto, ciò che funge da referente oggettivo, da supporto cosale della descrizione, sembra inghiottito dall'atto del descrivere. In mille modi diversi, propri delle varie forme d'arte e degli stili espressivi, la cosa esterna sprofonda nell'ignoto. Uno scetticismo più o meno sotterraneo pervade con perplessità lo spettatore. L'opera d'arte esibisce una rappresentazione deformata e snaturata, le cose non vi sono più esibite secondo l'ordinaria loro parvenza. Difficile, anzi, dirle ancora 'cose', mentre in loro luogo saremmo disposti più direttamente a individuare linee, punti, superfici, volumi, rapporti e forze di questi elementi formali, velocità, squarci: dal futurismo al surrealismo, dal cubismo all'astrattismo, all'espressionismo astratto: per ogni via si assiste a una sorta di aggressione alla cosa, quasi fosse da conqui-

stare. E infatti viene vinta, piegata. Inizia il Novecento e la grande arte cala il sipario sull'epoca della *mimesis* oggettivo-naturalistica della cosa, che non funge più da immediato presupposto esterno al rappresentare. Bruciato il suo suolo rappresentazionale tradizionale, essa è abbandonata al suo destino di derelizione.

7. *Gesti, che rimangono*

Alla cosa in quanto oggetto di rappresentazione, alla cosa naturalisticamente intesa non v'è ritorno. Così già nelle avanguardie storiche. Tuttavia non può esservi scomparsa della cosa-oggetto del rappresentare, senza che ad essa non s'accompagni, simultaneamente in un unico gesto – che è poi il 'gesto' del Novecento artistico –, la scomparsa dell'autore della rappresentazione in quanto suo 'soggetto'. A essere vinta ed espugnata, a ben vedere, è la fortezza del rappresentare in quanto eretta, garantita e difesa da un duplice presupposto tradizionalmente assunto: oggetto e soggetto, nella loro *sistematica* correlazione. In verità, ciò che è entrato in crisi definitivamente è ogni rappresentare *bene fundatum*, ovvero assunto come incardinato e sistemato sulla centratura, compattezza e reiterabilità del rapporto soggetto-oggetto. Immagini e parole che ordinariamente avevano veicolato la rappresentazione s'imbozzolano su se stesse, al modo in cui capita loro nei drammi di Beckett. Rimane il gesto, vero nucleo dell'opera d'arte contemporanea. Appunto come nelle *pièces* beckettiane, dove la parola non dice ma 'fa cose', è performativa, è gesto che fa nient'altro che il suo stesso farsi. Iscrive corpi né soggetti né oggetti.

Gesto che non ha intenzioni né scopi fuori di sé. Gesto che non ha 'autore' a precederlo e 'spettatore' a seguirlo: autorialità e spettatorialità sono funzioni desostanzializzate e reciproche. Una vale l'altra; una si scambia il posto con l'altra; una fa, senza però esaurirvi il fare, quello che l'altra avrebbe potuto o dovuto fare. Gesto che non ha autore bensì emergenza e provenienza. Volontario non più che inintenzionale e automatico; gesto di una riuscita non più che di un cedimento; gesto di una costruzione non più che di una frantumazione o di un enigma o di una trappola. Dallo specchio deformante di tale gesto partono verso i suoi tradizionali 'soggetto' e 'oggetto' potenti contropinte di decentramento e squilibrio, creando ingorghi relazionali e magmatiche zone di sconnessione. Con tale gesto l'intero sistema filosofico-estetico-artistico 'soggetto/oggetto/rappresentazione' si trova a sprofondare in una comica e tragica *mise en abîme*. Un labirinto si costruisce ad ogni passo. È il labirinto della riflessività, di una riflessività onnipervasiva in cui si

smarrisce, a quanto risulta senza potersi più ritrovare, la tranquillizzante saldezza della dimora razionale, intenzionale, coscienziale. Soggetto e oggetto, da *res* o *substantiae*, si sono diluiti in funzioni linguistiche e marcature espressive che continuano a dire e a tacere, diversamente e più di quanto si era soliti ritenere, dicibile e indicibile, visibile e invisibile.

8. *Morire di riflessione*

Visto con la consapevolezza di appartenervi ancora, almeno nel senso che il nostro presente continua a trovarvisi riflesso con proprietà, questo processo compiuto e registrato già agli inizi del Novecento procede in realtà da circa mezzo secolo prima, probabilmente un poco più su ancora. Uno degli ultimi grandi sistemi dell'estetica in quanto filosofia dell'arte ne parla, infatti, già prima della metà dell'Ottocento. Mi sto riferendo a quello hegeliano. L'espressione che viene attribuita per antonomasia ad Hegel, la cosiddetta 'morte dell'arte' che mai uscì dalla sua penna e che pure in qualche modo corrisponde a uno dei suoi pensieri, in fin dei conti fa cenno non casuale anche a questa svolta. E se è vero, hegelianamente, che la filosofia trascrive nel pensiero ciò che in realtà si è già prodotto nell'epoca storica, tentando di aggiungergli la sua comprensione e diffusione a livello di sapere socialmente condiviso, allora ciò che l'espressione 'morte dell'arte' dice a livello estetologico-filosofico è appunto l'annuncio della 'morte del dio' Rappresentazione in quanto estinzione dell'immediata e sensata rappresentabilità mimetico-naturalistica.

La rappresentazione viene saturata dal riflettere, il quale fa smarrire immediatezza, bellezza, armonia. Conduce al tramonto l'arte che diviene 'un passato', il passato dei 'bei giorni dell'arte greca', alla cui naturalità e vitalità non v'è ritorno. Si resta nelle immagini e nella distanza prodotte da analisi, considerazioni, pensieri. Si resta nella riflessività dell'intelletto, che ha 'trapassato' nella comprensione concettuale ogni sensibile, estetico rappresentare. Eccedenza dello spirito. Le arti si fanno riflessive, lasciano spazio estetico al sentire pregno di pensiero. Artefatti ed esperienze estetiche divengono così veicolo non al presentarsi di 'cose' in forme belle e al proporsi di 'soggetti' di opere, bensì alla mediazione della parvenza sensibile del pensiero, il quale coglie non più una 'cosa-oggetto', ma la percezione della cosa, e riflette sul senso che attraversa e oltrepassa il percepire. L'astrazione evade dalla referenza oggettiva ormai svuotata, dissolve il rappresentare nel gesto autoespositivo, che non produce più alcuna presenza di qualcosa agli occhi di qualcuno. La sostanzialità si fa irreperibile e irrappresentabile;

non dimora più nell'interiorità né in una qualche datità esterna. 'Dentro' e 'fuori' vengono svuotati, passata è l'epoca della rappresentazione estetico-sensibile.

9. *Storie di fantasmi per adulti*

Esponendo in modo icastico il senso della propria ricerca iconologica e culturale di immagini-rappresentazioni cariche di *pathos*, il grande storico dell'arte Aby Warburg si trovò a parlarne nei termini di «storie di fantasmi per adulti». A tutt'oggi, uno spettro potente, ma benefico è rimasto rinchiuso fra i volumi del vecchio, dimenticato Marx, serrato ai ceppi, da un lato, dei *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, dall'altro, del *Capitale* e dei *Grundrisse*, lesto a invocare soccorso presso chi si trovi a capitare fra quelle polverose pagine. Un fantasma lontano discendente di quello che s'aggirò per l'Europa. Straordinaria voce d'intreccio estetico ed economico, ha ancora qualcosa da insegnare agli abitanti della vuota, immateriale roccaforte d'Occidente. Alla 'storia per adulti' che questo fantasma racconta possiamo, infatti, ritenerci debitori di una 'piccola idea'. Letteralmente: di un *idillio*, che forse può aiutarci a inquadrare il nostro oggi, a trovare un'*altra* forma di vita. Una piccola idea o forma, perché possano di nuovo darsi esperienza, sensibilità, valore, *ethos*. Ascoltiamo questa voce, che inizia concedendo parola, con nostra sorpresa, a Goethe.

«Eh, diavolo! Certamente mani e piedi, testa e sedere son tuoi! Ma tutto quel che io mi posso godere allegramente, non è forse meno mio? Se posso pagarmi sei stalloni, le loro forze non sono le mie? Io ci corro su, e sono perfettamente a mio agio come se io avessi ventiquattro gambe».

(Goethe, *Faust*, Mefistofele)

[...] Cominciamo dall'interpretazione del passo di Goethe. Ciò che mediante il *denaro* è a mia disposizione, ciò che io posso pagare, ciò che il denaro può comprare, quello *sono io stesso*, il possessore del denaro medesimo. [...] Le caratteristiche del denaro sono le mie stesse caratteristiche e le mie forze essenziali, cioè sono le caratteristiche e le forze essenziali del suo possessore. Ciò che io *sono* e *posso*, non è quindi affatto determinato dalla mia individualità. Io *sono* brutto, ma posso comprarmi la *più bella* tra le donne. E quindi io non sono *brutto*, perché l'effetto della *bruttezza*, la sua forza repulsiva, è annullata dal denaro. Io, considerato come individuo, sono *storpio*, ma il denaro mi procura ventiquattro gambe; quindi non sono *storpio*. Io sono un uomo malvagio, disonesto, senza scrupoli, stupido; ma il denaro è onorato, e quindi anche il suo possessore. Il denaro è il bene supremo, e quindi il suo possessore è buono [...]. Io sono uno *stupido*, ma il denaro è la *vera intelligenza* di tutte le cose; e allora come potrebbe

essere stupido chi lo possiede? Inoltre costui potrà sempre comprarsi le persone intelligenti, e chi ha potere sulle persone intelligenti, non è più intelligente delle persone intelligenti? Io che col denaro ho la facoltà di procurarmi *tutto* quello a cui il cuore umano aspira, non possiedo forse tutte le umane facoltà? [...]

Quando io ho voglia di mangiare oppure voglio servirmi della diligenza perché non sono abbastanza forte per fare il cammino a piedi, il denaro mi procura tanto il cibo quanto la diligenza, cioè trasforma i miei desideri da entità rappresentate e li traduce dalla loro esistenza pensata, rappresentata, voluta, nella loro esistenza *sensibile, reale*, li traduce dalla rappresentazione nella vita, dall'essere rappresentato nell'essere reale. In quanto è tale mediazione, il denaro è la forza *veramente creatrice*.

Si tratta di una pagina di notevole forza evocativa e di potente attualità. Se v'è una linea di continuità che può esser rintracciata dai *Manoscritti* al *Capitale* marxiani, in grado cioè di attraversare la cosiddetta 'cesura' che s'è ritenuta dividere produzione umanistica giovanile da produzione materialistica matura, essa s'intreccia con ogni probabilità attorno alla critica del «dio denaro». Sono note le pagine del Libro Primo del *Capitale* dove Marx torna ripetutamente e diffusamente su merce e valore di scambio in quanto feticci teologici, sostituti magici del desiderio e sue oggettivazioni estraniare. Con un'espressione che coglie il carattere del primo capitalismo, non più di quanto possa risultare ancora efficace nei confronti della nuova fase di capitalismo in cui noi stessi oggi viviamo, Marx parla dell'economia politica che governa il mondo quale vera e propria forma di *ascetismo*: l'accumulazione implica astinenza e rinuncia al godimento. La merce è *astrazione*. Non è prodotta corrispondentemente ai bisogni; non per soddisfare la sussistenza; non per il godimento sensibile che produce il suo consumo: ma, ben oltre i limiti dei bisogni, essa è tale, *merce*, per la sovrapproduzione che la fabbrica, la fa circolare e la distribuisce precisamente a partire dall'abolizione del valore d'uso. Si scambia con il denaro e trova in esso la sua forma perfetta quale medio astratto della commerciabilità delle cose. Come illustra con espressività il passo citato dai *Manoscritti*, il denaro *rappresenta* una differenza quantitativa astratta, una capacità astratta di acquisto che desostanzializza le cose e rende omogenea ogni eterogeneità. Astratto dal valore d'uso, il denaro crea valore essendo capace di trasformare ogni cosa nel suo contrario.

Ora, il Marx che compila i tre quaderni pubblicati postumi con il titolo di *Manoscritti economico-filosofici del 1844* è di per sé un Marx ancora molto umanistico e che mi pare interessante prevalentemente (ma non soltanto) in merito a una ricostruzione storiografica del suo pensiero. Non credo cioè che oggi, in un mondo dove gli interessi politico-economici hanno perpetrato il genocidio dell'umanità, uccisa come le luccio-

le pasoliniane, si possa ancora operare con *questo* Marx fiducioso nella bontà dello *homo faber*, del soggetto in quanto individuo umano capace, tramite il lavoro, di riappropriarsi di sé dall'alienazione. E non perché il lavoro alienato non sussista più o non costituisca più un problema, anzi. Semplicemente non m'interessa questo discorso marxiano considerato in generale; come non m'interessa un lamentoso pianto per l'umanità scomparsa o sperare in una sua essenziale rinascenza. *Nec spe nec metu*.

10. Astrazioni reali

V'è un Marx più ispido, di più ostica ma proficua lettura. Quello che scrive *Capitale* e *Grundrisse*. Proprio a *quest'altro* Marx credo di poter riallacciare – ben oltre qualsiasi criterio prettamente storiografico – il nocciolo del passaggio citato, dove i *Manoscritti* vedono un'oppressione e una subordinazione *crescenti*, capaci di cancellare le qualità sensibili delle cose e dei corpi. Del resto, attorno a noi, pur essendo entrati in una forma di produzione neocapitalistica, non si forma e cresce ciò che il *Capitale* già chiamava «puri e semplici coaguli di lavoro umano indifferenziato»? La dematerializzazione che il regime tecnologico del nuovo capitalismo globalizzato ha imposto alla realtà, alle cose, agli animali e ai beni, alle vite e alle sensibilità umane, alle scene percettive e alle esperienze della quotidianità esistenziale, non espande ovunque quella stessa oggettività spettrale che Marx aveva già avvertito?

Di là dall'aver fornito forse la prima effettiva descrizione di questo panorama gelatinoso in cui ci muoviamo, Marx è importante per una formidabile invenzione che varrebbe la pena di rileggere alle pagine del capitolo 24 del *Capitale* e nel paragrafo 3 della celebre *Introduzione* del '57. Perché inventa-costruisce un concetto, quello dell'*astrazione reale*, la cui efficacia non ci è così estranea se appena poniamo mente, per esempio, alla meccanica dei flussi finanziari attuali. Del resto tale concetto designa per Marx i processi di autoriproduzione del capitalismo e, quindi, aiuta a capire come ci si trovi coinvolti ancora nella sua vicenda economico-politica. Come perviene a elaborarlo? Tenendo in mano la *Scienza della logica* dell'avversato Hegel, aperta alla 'logica della quantità'. Vi scorge la possibilità concettuale che un che di astratto possa essere contemporaneamente reale e realmente produttivo, possa costruire e organizzare realtà effettiva. Sorta di *contradictio in adjecto*, volto d'ossimoro, come funziona un'astrazione reale (il capitale, il valore, il denaro ecc.)? Per un verso, è oggettiva e non soltanto soggettiva al modo di ogni 'sola' astrazione; per altro verso, ma insieme, è potenza operativa senza essere concreta e tangibile come ogni ordinario e fattivo *operari*.

Il concetto marxiano di astrazione reale è un buon concetto anche per noi, mi pare, perché lo possiamo usare nel circostante, sui corpi che, in via di continua dematerializzazione, sublimazione, digitalizzazione, galleggiano nell'indifferenza e nel consumo. L'astrazione reale è un concetto operativo per il nostro oggi, in quanto dà a pensare, in una realtà sempre più preda di astrazioni informatico-digitali, l'operatività di un soggetto astratto: il capitale finanziario, forma e volto attuali del potere. Un'operatività esperibile soltanto indirettamente, attraverso gli effetti di trasformazione che induce nel mondo storico, concreto, per gli animali umani tanto quanto per quelli non umani, così come per tutto il vivente della biosfera. È il capitale che sussume, oggi, non la sola forza muscolare ma la vita intera degli esseri umani.

11. *Sex appeal*

L'astrazione si rende dominio. Insieme, astrazione e dominio tendono a saturare l'esperienza suggellando la loro unione nel fenomeno della *merce*. Walter Benjamin legge le pagine del Libro I del *Capitale* e le cita ripetutamente nei materiali e appunti per *Parigi, capitale del XIX secolo*. Ripensando «valore d'uso» e «valore di scambio» marxiani, inventa a sua volta un altro concetto. Ne avverte la necessità per pensare il mondo delle merci che le esposizioni universali mettono in scena. Così introduce nella coppia valoriale marxiana un terzo, il «valore espositivo». Nel breve, ma importante saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* definisce questo valore come quello che le cose assumono in quanto sottratte al consumo e venerate quali immagini. Consacrate al «culto permanente del capitalismo», le immagini-merci, come aveva già individuato Marx, insieme cadono e non cadono sotto i sensi, divengono icone dal centro incandescente e immateriale. Merce è, per Marx, «una cosa imbrogliatissima, piena di sottigliezza metafisica e di capricci teologici». Venerata non per i bisogni che soddisfa, bensì per quelli che induce infinitamente, che nessun possesso determinato potrà mai placare. *Proprio perciò* la merce, per essere restituita come sempre appetibile, rappresentata come massimamente desiderabile, deve solleticare i sensi, instillarvisi come un dolce, insaziabile tormento, sedurre l'immaginario e l'inconscio, suggestionare e incantare il pensiero. Benjamin dice tutto ciò con una metafora che pervade l'intera sua opera dedicata a Parigi: la merce è «fantasmagoria». Anche questo, a ben leggere, un debito marxiano. «La forma di merce e il rapporto di valore dei prodotti di lavoro nel quale essa si presenta non ha assolutamente nulla a che fare con la loro natura fisica e con le relazioni fra cosa e cosa che ne deri-

vano. Quel che qui assume per gli uomini la *forma fantasmagorica* di un rapporto tra cose è soltanto il rapporto sociale determinato che esiste fra gli uomini stessi»: così Marx, che si trovava a Londra quando, nel 1851, fu inaugurata la prima Esposizione Universale. E Benjamin, nella Parigi degli anni Trenta del secolo scorso, guardando alle esposizioni universali quali «luoghi di pellegrinaggio al feticcio merce», osserva che esse «inaugurano una fantasmagoria in cui l'uomo entra per lasciarsi distrarre. [...] La moda prescrive il rituale secondo cui va adorato il feticcio della merce [...]. Accoppia il corpo vivente al mondo inorganico, e fa valere sul vivente i diritti del cadavere. Il feticismo, che soggiace al *sex-appeal* dell'inorganico, è la sua forza vitale. Il culto della merce lo mette al proprio servizio».

Fantasmagoria è la singola merce – quindi, aggiungo, la stessa rappresentazione esibita dall'opera artistica in quanto bene introdotto nel circuito dell'arte-mercato –, ma anche le sue copie e repliche, tutte con lo stesso potere di alimentare compulsivamente la domanda proprio mentre promettono quell'«immortalità» che si rivela un transito senza fine nell'«età dell'inferno», la permanenza nel capitalismo. L'opera data a spettacolo è ogni volta merce, fantasmagoria, e insieme reale allestimento di seduzione del denaro astratto. In certo modo rovesciando quest'aspetto, Guy Debord ha potuto parlare della «società dello spettacolo», che non è semplicemente la società di un alto regime di produzione di opere e spettacoli. Cioè, fermo restando che lo spettacolo è una forma di produzione culturale che in taluni casi permette di partecipare, in forma attiva o passiva, alla rappresentazione di opere d'arte, esso è anche una forma dell'immaginario collettivo. E non solo questo: nella società attuale, esso è la faccia fantasmagorica del denaro, dunque funziona in quanto motore della circolazione del capitale. Al deperimento dell'esperienza estetica, alla semicancellazione delle qualità estetiche delle cose e dei corpi, all'anestetizzazione degli organi sensori, va incontro la loro rappresentazione spettacolare. È un simulacro vuoto epperò del tutto efficace. Tanto efficace da costituire una colonizzazione dei vari stili di vita umani, una colonizzazione totalitaria, dalla quale proviene l'imperativo sociale al godimento e al consumo. È, oggi, il volto più volgare del potere, che s'impone per via comunicazionale e intermediatica. Nemico che, ricordando Benjamin, «non ha smesso di vincere» nell'«estetizzazione della politica» e delle rappresentazioni.

12. *Ambiguità e disambiguazione*

L'esito del tragitto, breve, lacunoso e schematico, di risalita alla prove-

nienza delle forme estetiche contemporanee del rappresentare sembrerebbe lasciare almeno in una grande perplessità. Che potrebbe esser ripresa molto semplicemente già con un interrogativo: 'chi' rappresenta 'cosa' in ciò che ci troviamo ancora a chiamare, volenti o nolenti, 'rappresentazione'? Il che è un altro modo per chiedersi, come ho fatto con la terza serie di interrogativi enucleati all'inizio, se, in un mondo preda dei processi di immaterializzazione della realtà e anestetizzazione della sensibilità umana, le espressioni artistiche che ricorrono a una rappresentazione sempre più sganciata dalle cose riescano a innescare potenzialità di 'sottrazione costituente' rispetto ai codici, ai linguaggi, alle spettacolarizzazioni gestite *da ed entro* i rapporti di potere e assoggettamento. Perché il problema che mi pare valga la pena di porre *per noi* consiste appunto nell'indagare se possano costituirsi spazi, forme, gesti di esposizione e creatività tramite i quali le rappresentazioni 'artistiche' riescano, per un lato e senza estetismi, a esporre gioie e tristezze, feste e tragedie del vivere oggi, in questo nostro mondo di plastiche consumi e sopraffazioni, e se, per altro lato, possano di nuovo divenire, trasformare, produrre occasioni di liberazione. Tali domande paiono pertinenti e opportune, considerando che si potrebbe pur continuare a parlare della rappresentazione come del 'ripresentarsi di qualcosa per qualcuno', e tuttavia questo qualcuno non è da intendere esclusivamente come coscienzialità di un centro che dispone e sovrintende attività autoconsapevoli, bensì anche quale inconscio suggestionato e sedotto da immagini che estinguono il desiderio con l'eccitazione spettacolarizzata dell'eros fantasmatico. A tanto sono giunto richiamando Foucault, Hegel, Marx, Benjamin, Debord.

Alla terza serie di interrogativi che ho posto a tema, e che vorrebbe individuare forme estetiche di resistenza etico-politica ai processi sopra descritti, m'introduco rapidamente segnalando la lettura che Antonio Negri opera di Foucault, 'lavorandolo', fra l'altro, con elementi ontologici deleuzeani. Detta in due parole: se è vero che, come Foucault ha mostrato efficacemente, il potere designa oggi una trama ontologica, politica, estetico-linguistica, cognitiva, di relazioni entro la quale è già da sempre presa la resistenza stessa al potere, allora la lettura del dispositivo *può* (dovrebbe) essere aperta a una sua valenza positiva. Se il potere è un campo relazionale e non un principio primo storico o sovrastorico, un insieme di correlazioni in cui s'incrociano pratiche, saperi e istituzioni, allora nella circolazione del potere attraverso il corpo sociale si possono dare processi di soggettivazione e resistenza. In altri termini, simultaneamente dentro e contro i dispositivi dei biopoteri tecnologicamente amministrati, non fuori di essi ma proprio in essi, ne va delle reti di sapere e di potere che vogliono desoggettivarsi e sbarazzarsi di essi.

Ben sapendo, dunque, che per un verso le modalità di resistenza sono esse stesse forme non dialettizzabili d'inclusione nelle relazioni di potere e nel progetto della loro espansione, e che però, d'altro canto, le forme di resistenza possono insieme far valere la potenza dell'invenzione e della creazione soggettive trasformando la molteplicità delle differenze singolari nella produzione di un essere nuovo, di nuove forme e spazi di vita. Di qui la problematizzazione dell'ambiguità, o meglio, la problematizzazione ambigua della biopolitica che non è soltanto l'artiglio del potere sulla vita, ma anche la resistenza della vita che si sottrae al potere. In tal senso, conclude Negri, il dispositivo può anche essere il nome e l'opportunità di una strategia di resistenza.

La lettura di Negri mi sembra pertinente e convincente. Pertinente ed efficace anche perché sottrae il pensiero foucaultiano al rischio di una sua imbalsamazione e immunizzazione nell'archeologia. Vorrei pensare che l'ontologia dell'attualità foucaultiana riletta da Negri possa, d'altro lato, reggere anche a una sua ibridazione o fecondazione – qui la metafora mi lascia ancora incerto – con quel progetto di filosofia prima cui Merleau-Ponty lavorò nell'ultima fase della sua riflessione. Il mondo in cui siamo immersi nel feticismo delle merci certamente non conosce alcun fuori che non appartenga all'interno più viscerale del mondo stesso: ma proprio di questo tratto occorre provare a fare una virtualità di riscatto e disassoggettamento. Nell'essere di questo mondo tutto interno a se stesso – volto politico postmoderno di un'ontologia di stampo quasi parmenideo: ben rotonda sfera dal cuore che non trema – son ormai svanite le possibilità di centrature concettuali di tipo rappresentazionale. Soggetto e oggetto, che le avevano rette nella modernità, dicevo, non sono più disponibili. Ogni ruolo e ogni posizione nella rete si fa ambigua e reversibile, mobile e transitoria. Si tratta di una lettura ontologica che andrebbe sviluppata ulteriormente ripensando le indicazioni frammentarie e però consistenti de *Il visibile e l'invisibile*, ma certo non è questo il luogo in cui si possa procedere in tal senso. Ne riteniamo soltanto un'ontologia dell'ambiguità relazionale, un'ontologia relazionistica (il pensiero qui non può dimenticare la lezione di Enzo Paci!) cui faccia riscontro un'ontologia politica della disambiguazione e della creatività.

13. *Hic Rhodus, hic salta!*

Se ogni dominio è sempre anche un luogo agonistico-antagonistico (Foucault-Negri) di resistenza creativa, allora conviene 'rielaborare' – in accezione freudiana – proprio la ferita, il trauma, la sottrazione ontologica. L'astrazione e cancellazione d'essere avviene, oggi, sulla sensibilità e la corporeità. Perciò in queste sfere occorre lavorare e rielaborare:

per ricostruirle *inizialmente* proprio nell'atto della loro sottrazione alla logica del dominio astratto. Di qui la centralità politica dell'esperienza estetica: per un'«estetica dell'esistenza» politica che provi a utilizzare la 'cassetta degli attrezzi' foucaultiana oltre Foucault stesso.

Questo lavoro estetico di risensibilizzazione può ritrovare, d'altro lato, l'opportunità epistemica di una rilettura di Kant, che nella *Critica della facoltà di giudizio* costruisce la concezione di un termine basilare. Basolare, può darsi, ancora per noi. Ma di fatto basolare già per lui, entro la sua strategia di complessivo ripensamento, rispetto alla *Critica della ragione pura*, dei rapporti fra sensibilità e ragione. Tale concetto è quello di «senso comune», che se forse può ritenere un nobile e arcaico ascendente in Aristotele, è però del tutto lontano da un'eventuale assunzione naturalistica nell'*aisthesis koinè*. Senso comune è una facoltà *künstlich*, scrive Kant, cioè artefatta, artificiale, costruibile – «ancora da acquisire» dice il testo kantiano.

Mi pare che i corpi vi possano far riferimento sia nella loro naturalità, sia nella loro progettazione tecnica, sia nella rinaturalizzazione della loro parziale artificialità. Il senso comune attiene in Kant alla comunicabilità del senso estetico, e su ciò Hannah Arendt ha fornito con la sua *Teoria del giudizio politico* una lettura che mi pare imprescindibile. Per Kant le nozioni e i giudizi scientifici, le conoscenze oggettive devono pur essere comunicate universalmente: ma proprio ciò implica che allora anche quel sentimento estetico che li precede e condiziona sia condivisibile e condiviso. È l'intero implesso sentire-percepire-pensare-esprimere che è comune. È corpo comune, *sensus communis*. Il senso comune è anche un senso della comunicazione tra le comunità, o senso del comune degli uomini – citando indirettamente Negri e Hardt. Senso del comune-*koinon*, di quel comune fatto dalla consensualità del senso che mi pare si radichi pur sempre nella consensualità corporea, in ciò che Merleau-Ponty ha chiamato «intercorporeità» prima ancora che «carne». Si tratta di una dimensione di soggettività sociale, aperta, frastagliata, mobile e produttiva, radicata nelle potenze del desiderio e della corporeità. Ed è una dimensione ontologica che non è da assumere come già data, essere e mondo già compiuti nei quali ci si trova, bene o male, gettati. Ma è possibilità d'essere quale potenzialità radicata nei linguaggi, nei corpi, negli affetti, nei desideri, nella sessualità, in tutto ciò che l'esperienza estetica riesce ancora a produrre sottraendosi alle pratiche e ai codici del consenso e del credito sociale. Creazione comune d'essere che incrementa i fattori di discontinuità culturale e di affrancamento dai valori culturali rientrati, nonostante Benjamin, nell'aura mediatica, comunicazionale e commerciale delle opere. Nella spettacolarizzazione del godimento e della vita. Quanto deve durare questo spettacolo?

Tu sai, tuttavia te l'ho detto [...]
 che nulla vale la vita.
 Perciò io vorrei soltanto vivere
 pur essendo poeta
 perché la vita si esprime anche solo con se stessa.
 Vorrei esprimermi con gli esempi.
 Gettare il mio corpo nella lotta.
 [...] Le azioni della vita saranno solo comunicate,
 saranno esse, la poesia,
 poiché, ti ripeto, non c'è altra poesia che l'azione reale.
 (Pier Paolo Pasolini, *Poeta delle ceneri*)

Note bibliografiche

§ 2. Su un piano più generale di discorso, relativamente alla questione *estetica* della tecnica *oggi*, alla ricaduta degli sviluppi biotecnologici sull'esperienza sensibile, sulle forme di vita e di espressione-rappresentazione artistica, si veda: P. MONTANI, *Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*, Carocci, Roma 2007, in particolare la discussione delle tesi formulate già da tempo dal paletnologo André Leroi-Gourhan e dal filosofo Gilbert Simondon.

Circa l'impiego dei termini 'biopotere' e 'biopolitica' il riferimento d'obbligo è evidentemente alle analisi di Michel Foucault. Per iniziare si veda almeno il suo ciclo di lezioni: *Nascita della biopolitica. Corso al Collège de France (1978-1979)*, a cura di M. SENELLART, Feltrinelli, Milano 2005.

§ 4. Circa il termine tecnico foucaultiano *dispositivo*, occorre rifarsi a un'intervista: *Le jeu de Michel Foucault*, «Bulletin périodique du champ freudien», 10 (1977), pp. 62-93, poi ristampata come testo n. 206, nella raccolta: M. FOUCAULT, *Dits et écrits 1954-1988*, Édition établie sous la direction de D. Defert et F. Ewald avec la collaboration de J. Lagrange, vol. II: 1976-1988, Gallimard, Paris 2001, pp. 298-329, ma per l'esposizione del concetto di *dispositif* vedi *ibi*, p. 299. Detta in breve, dispositivo è una rete (*réseau*), dotata di funzionalità strategica all'incrocio di relazioni di potere e di relazioni di sapere, che si stabilisce fra un insieme eterogeneo di elementi linguistici e non-linguistici, di proposizioni e di strutture concrete, di meccanismi e di pratiche. Il filosofo Giorgio Agamben (cfr. *Che cos'è un dispositivo?*, nottetempo, Roma 2006) ha proposto un'interpretazione molto raffinata di questo concetto foucaultiano basata su una sua genealogia teologica, che va dai Padri della Chiesa ad Heidegger passando per lo Hegel degli *Scritti teologici giovanili*: vi ravviserei, tuttavia, una lacuna (o una rimozione?) non influente per l'intelligenza del concetto, proprio perché aprirebbe una falda di smottamento per la ricostruzione agambeniana: Nietzsche. Il Nietzsche della *Genealogia della morale* mi pare di gran lunga più prossimo alla concezione di Foucault di quanto non vi possano esser fatti confluire Hegel ed Heidegger.

Per approfondire il *possibile* aperto dal 'virtuale', cfr. R. DIODATO, *Estetica del vir-*

tuale, Paravia Bruno Mondadori, Milano 2005. Ma al virtuale occorre avvicinarsi anche secondo un'ottica genealogica, analoga a quella cui si orienta, per esempio, la ricerca di Maria Maddalena Mapelli: *Per una genealogia del virtuale. Dallo specchio a Facebook*, Mimesis, Milano-Udine 2010.

§ 5. Utilizzo il concetto di 'immateriale', e le sue forme aggettivali in costrutti predicativi, rifacendomi alle analisi del filosofo André Gorz, del quale si veda almeno: *L'immateriale. Conoscenza, valore e capitale*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.

Fra i testi in merito al superamento di impostazioni dualistiche e verso un impianto relazionistico sono importanti: J. DEWEY, *Arte come esperienza*, a cura di G. MATTEUCCI, Aesthetica edizioni, Palermo 2007; M. MERLEAU-PONTY, *Il visibile e l'invisibile*, a cura di M. CARBONE, Bompiani, Milano 1993.

§ 6. Piccolo 'classico' degli studi in materia, il breve saggio di Walter Benjamin è imprescindibile per chiunque si occupi del rapporto di arte e tecnica: *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966 e successive ristampe e riedizioni.

Per visualizzare un repertorio di opere canoniche e anticanoniche, per iniziarsi a stili, autori, correnti tramite i quali sia possibile riscontrare dal punto di vista storico-artistico ed estetico la caduta della referenza oggettiva e della mimesi, si veda l'opera collettanea: H. FOSTER - R. KRAUSS - Y.-A. BOIS - B.H.D. BUCHLOH, *Arte dal 1900. Modernismo Antimodernismo Postmodernismo*, ed. it. a cura di E. GRAZIOLI, Zanichelli, Bologna 2006.

§ 7. Sul *gesto* come cifra estetica dell'arte contemporanea si è soffermato il filosofo Jean-Luc Nancy in una conferenza tenuta a Milano nel 2006, *Arte, oggi*, pubblicata assieme agli altri interventi del ciclo di conferenze dal titolo 'Del contemporaneo. Carta bianca a...' nel volumetto: J.-L. NANCY - G. DIDI-HUBERMAN - N. HEINICH - J.-C. BAILLY, *Del contemporaneo. Saggi su arte e tempo*, a cura di F. FERRARI, Paravia Bruno Mondadori, Milano 2007, pp. 1-20.

§ 8. Si vedano le lezioni accademiche hegeliane raccolte dagli studenti e pubblicate sotto il titolo: *Estetica*, ed. it. a cura di N. MERKER, introd. di S. GIVONE, Einaudi, Torino 1997, 2 voll.; *Lezioni di estetica. Corso del 1823. Nella trascrizione di H.G. Hotho*, trad. it. e introduzione di P. D'ANGELO, Laterza, Roma-Bari 2000.

§ 9. Cito i *Manoscritti economico-filosofici del 1844* marxiani secondo l'edizione curata da Norberto Bobbio per Einaudi, Torino 1978, pp. 152-155. Sul tema marxiano dell'ascesi, riletto alla luce del nesso problematico foucaultiano tra «potere pastorale cristiano» e «potere economico-governamentale», si può seguire la ricerca condotta da Elettra Stimilli in: *Il debito del vivente. Ascesi e capitalismo*, Quodlibet, Macerata 2011.

§ 10. La citazione dal *Capitale* è reperibile in: *Il capitale. Critica dell'economia politica*, Libro primo, a cura di D. CANTIMORI, Ed. Riuniti, Roma 1974, p. 99. Per

l'*Introduzione* del '57 si può convenientemente utilizzare la recente edizione italiana: K. MARX, *Introduzione alla critica dell'economia politica*, a cura e con commento storico critico di M. MUSTO, trad. di G. BACKHAUS, Quodlibet, Macerata 2010 (paragrafo 3: «Il metodo dell'economia politica», *ibi*, pp. 34-49).

Mi paiono di grande stimolo l'analisi e la contestualizzazione del rapporto tra «lavoro astratto» e «lavoro vivo» condotte da Dipesh Chakrabarty nel suo studio: *Provincializzare l'Europa*, trad. it. di M. BORTOLINI, Meltemi, Roma 2004, in particolare al cap. II («Le due storie del capitale», pp. 71-103).

Per un'analisi della finanziarizzazione cui è sottoposta la cosiddetta 'economia reale', e che in realtà investe e trasforma la stessa vita di ogni singolo individuo, cfr. AA.VV., *Crisi dell'economia globale. Mercati finanziari, lotte sociali e nuovi scenari politici*, a cura di A. FUMAGALLI - S. MEZZADRA, Postfazione di A. NEGRI, Ombre Corte, Verona 2009.

§ 11. MARX, *Il capitale*, cit., pp. 103, 104 (*corsivo mio*).

W. BENJAMIN, *Parigi, capitale del XIX secolo. I «passages» di Parigi*, a cura di R. TIEDEMANN, in *Opere di Walter Benjamin*, ed. it. a cura di G. AGAMBen, vol. XI, Einaudi, Torino 1986, pp. 10-11.

Per l'opera debordiana, si utilizzi con profitto l'edizione: G. DEBORD, *Commentari sulla società dello spettacolo e La società dello spettacolo*, con una nota di G. Agamben, SugarCo, Milano 1990.

§ 12. Mi sono riferito in particolare a: A. NEGRI, *Fabbrica di porcellana. Per una nuova grammatica politica*, Feltrinelli, Milano 2008.

§ 13. H. ARENDT, *Teoria del giudizio politico. Lezioni sulla filosofia politica di Kant*, Il Nuovo Melangolo, Genova 2006. Per una interrogazione del pensiero di Hannah Arendt a partire da temi estetico-politici, cfr. la ricerca di Elena Tavani: *Hannah Arendt e lo spettacolo del mondo. Estetica e politica*, Manifestolibri, Roma 2010.

Di M. HARDT - A. NEGRI: *Comune. Oltre il privato e il pubblico*, Rizzoli, Milano 2010; ma si veda anche: T. NEGRI, *Inventare il comune*, prefazione di J. REVEL, DeriveApprodi, Roma 2012.

La citazione conclusiva è tratta da: P.P. PASOLINI, *Poeta delle Ceneri*, in *Bestemmia. Tutte le poesie*, a cura di G. CHIARCOSSI - W. SITI, Garzanti, Milano 1993, vol. II, pp. 2082-2083.

ROBERTO DIODATO

Rappresentazioni estetizzate

1. *Dispositivo/media/tecnica*

I media sono un dispositivo¹, certamente; non sono uno strumento attraverso il quale l'uomo rappresenta la realtà, sono un dispositivo in quanto impersonale governo, controllo, manipolazione, sorveglianza; impersonale in quanto reticolare, pervasivo, diffuso, inoggettivabile, che produce processi di soggettivazione e insieme di desoggettivazione, insomma in quanto ambiente, ecoambiente tecnologico, aria, atmosfera elettronica globale, condizione di possibilità non solo di comunicazione, ma di vita. Non si tratta quindi di un potere che viene interiorizzato nel sistema delle credenze e dei sentimenti collettivi e quindi individuali permettendo una comprensione genealogica tale da consentire una resistenza nell'ordine della criticità: nessuna oggettivazione si dà nella sfera estetica, nel gusto mediatizzato, quel mio, proprio mio gusto che si incarna nel desiderio e nella scelta. I media sono quindi il luogo dell'esperienza, come del resto indica 'medius': luogo di mezzo, dello scambio, del rapporto, da cui 'medium', 'media': dal luogo allo strumento, al luogo. Ora tale luogo è oggi quasi compiutamente tecnologico, ma l'epoca delle *neo-tecnologie* digitali apre un inedito rapporto tra uomo e tecnica perché rispetto a esse «l'uomo è del tutto marginale... le neotecnologie non sono più estensioni o protesi... ma estroversioni separate dei funzionamenti di base dell'umano che tendono progressivamente a farsi autonome e sé-operanti»². Abbiamo con le nuove tecnologie di natura fondamentalmente numerica un'uscita dal duplice paradigma che ha orientato le riflessioni sulla tecnica: la tecnica come strumento di supplenza delle carenze adattive tipicamente umane (tesi classicamen-

¹ Sulla nozione di dispositivo si veda quanto dice Foucault nell'intervista (pubblicata nel 1977) *Le jeu de Michel Foucault*, in M. FOUCAULT, *Dits et écrits 1954-1988*, Édition établie sous la direction de D. Defert et F. Ewald avec la collaboration de J. Lagrange, vol. II: 1976-1988, Gallimard, Paris 2001, pp. 298-329.

² M. COSTA, *Dimenticare l'arte*, F. Angeli, Milano 2005, pp. 44-45.

te esposta da Gehlen³ e da molti altri) oppure la tecnica come protesi 'naturale', cioè originariamente connessa alla 'natura umana', in se stessa ibridata con l'artificiale (tesi, potente, di Leroi-Gourhan⁴). Le nuove tecnologie invece sarebbero *oltre* l'uomo, e sarebbe piuttosto l'uomo a riconfigurarsi attraverso di esse e sostanzialmente *in* esse, come intorno a un centro gravitazionale mutevole e plurale. Baudrillard⁵ ha elaborato al proposito il concetto di 'videosfera' come senso complessivo delle nuove tecnologie digitali, ipermediali e telematiche, un concetto tutto sommato riduttivo e potenzialmente fuorviante poiché le nuove tecnologie informatiche non sono soltanto e forse essenzialmente processi di analisi e sintesi dell'apparenza, in qualche modo soltanto tele-visivi. Ma al di là dei termini il messaggio è chiaro: le nuove tecnologie più che essere strumenti o esplicazioni della 'natura' per dir così, 'umana', sembrano costituirsi come flussi autonomi, forse espressioni di un aspetto prima celato della *physis*, che implicano, cioè strutturano e destrutturano, l'umano (le modalità percettive, le emozioni e i desideri, gli scambi sociali, in generale il plesso corporeo-mentale) all'interno dei loro processi, l'autonomia sempre maggiore dei quali rende l'umano eccentrico rispetto ad essi, e quindi non li sottopone più alla presa della volontà e del progetto, per quanto gettato. Forse ciò costringe a pensare in modo nuovo la sintesi *physis-techne* come luogo proprio dell'*ethos*, dell'abitare umano, e se fino a ora la *polis* è stata l'espressione più articolata di questa sintesi, adesso la dimensione del politico non appare più sufficiente. Si aprono gli orizzonti destinati a incrociarsi di una biopolitica e di una bioestetica⁶, in realtà già quasi compiutamente sovrapposti in una sintesi che ha aspetti micidiali, in aspetti solo apparentemente sovrastrutturali dell'economia. Quella estetizzazione della vita politica che in Benjamin⁷ era legittimazione dei rapporti di proprietà attraverso la produzione di valori culturali e convergeva verso la guerra come fondamentale fenomeno estetico-economico assume oggi *anche* altri tratti, intendendo ovviamente per vita 'politica' la vita della *polis*, la vita pubblica. È facile

³ Cfr. A. GEHLEN, *L'uomo nell'era della tecnica*, Sugar Editore, Milano 1967, pp. 10-11. Gehlen cita Sombart, Alsberg e Ortega y Gasset ad appoggio di questa tesi.

⁴ Cfr. A. LEROI-GOURHAN, *Il gesto e la parola*, Einaudi, Torino 1977, pp. 283-284.

⁵ J. BAUDRILLARD, *Videosfera e soggetto frattale*, in L. ANCESCHI (a cura di), *Videoculture di fine secolo*, Liguori, Napoli 1989, p. 30. Per uno sviluppo di questo tema in direzione del virtuale cfr. J. BAUDRILLARD, *Il delitto perfetto*, postfazione di G. Piana, Cortina, Milano 1996.

⁶ Cfr. P. MONTANI, *Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*, Carocci, Roma 2007.

⁷ Cfr. il celebre *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Einaudi, Torino 1999, pp. 17-56.

esprimere a livello critico i tratti dell'immaginario mediale e del relativo regime del desiderio proprio dell'epoca del marketing emozionale attraverso alcuni ormai classici concetti del contemporaneo: società dello spettacolo; società dei simulacri – dove 'simulacro' dice la privazione del rapporto con qualsivoglia realtà, anche con quella realtà che maschera l'assenza di realtà –; esteticità diffusa (dalla moda al design, dalla pubblicità al videoclip, dal *packaging* alla progettazione ambientale ecc.) in cui il sentire personale è soltanto ripetizione del già sentito⁸, di un ambito impersonale di gusti, sentimenti, emozioni e propensioni che non consentono alcuna distanza critica, bensì immediatamente – ma grazie a complessi processi di mediazione che si configurano in mediacrazia –, e vengono esteriormente sentiti, al di là di qualsiasi processo di interiorizzazione, persino al di là di qualsiasi 'falsa coscienza'. Poiché, come ricordiamo, «Lo spettacolo in generale, come inversione concreta della vita, è il movimento autonomo del non-vivente», torna prepotente, come valido descrittore del campo, la metafora benjaminiana del *sex appeal* dell'inorganico⁹. E se consideriamo ancora corretta l'affermazione che «Lo spettacolo non è un insieme di immagini, ma un rapporto sociale tra persone, mediato dalle immagini... [e] non può essere compreso come l'abuso di un mondo visivo, il prodotto delle tecniche di diffusione massiva delle immagini. Esso è piuttosto una *Weltanschauung* divenuta effettiva, materialmente tradotta... Non un supplemento del mondo reale, il suo sovrapposto ornamento. Esso è il cuore dell'irrealismo della società reale... il *modello* presente della vita socialmente dominante», comprendiamo l'estrema difficoltà di pensare l'odierna produzione artistica secondo l'orientamento dei classici del Novecento – le grandi teorie estetiche, per esempio, di Dewey, di Heidegger, di Adorno –, come operazione di novità reale e insieme di resistenza che non sia soltanto residuale e inincidente le pratiche sociali di costituzione del senso. Del resto è talvolta difficile, al di là dei processi di legittimazione istituzionale (tra cui quelli di mercato), distinguere per esempio alcune attuali produzioni artistiche da alcuni raffinati prodotti industriali e si tratta di una difficoltà che ha motivi non facilmente elencabili, anche perché – oltre che in questioni teoretiche – è radicata nella complessità culturale contemporanea e quindi nei complicati processi di rimescolamento, incorporazione, sintesi tra prodotti di cosiddetta cultura 'alta' e 'bassa'. Riappare allora in modo nuovo e banalizzato, in coerenza con un'epoca banale, la questione della morte dell'arte: «La "fine dell'arte"»

⁸ Cfr. il primo capitolo di M. PERNIOLA, *Del sentire*, Einaudi, Torino 1990.

⁹ È il modo in cui Benjamin determina la connessione tra moda e feticismo; cfr. *Parigi, capitale del XIX secolo. I «passages» di Parigi*, Torino, Einaudi 1986, p. 124.

è concepibile solo se gli uomini non sono più capaci di distinguere tra vero e falso, buono e cattivo, bello e brutto, presente e futuro. Questo sarebbe lo stato di barbarie perfetta all'apice della civiltà e tale stato è in realtà una possibilità storica»¹⁰.

2. *Processi di estetizzazione*

Così assistiamo attoniti al trionfo della rappresentazione estetizzata: le grandi categorie dell'estetica moderna, bellezza, gusto, genio, originalità, creatività, sentimento, sono oggi poste in opera con effetti sociali straordinari: sono l'anima dell'economico nel cosiddetto Occidente avanzato (del Giappone per esempio, e tra pochissimo della Cina), del capitalismo postindustriale, sono le leggi che dominano gli abiti nella nostra casa comune. Non avrebbe senso scrivere ora una *Ricapitolazione dell'industria culturale*, ancora possibile alla metà degli anni Sessanta: l'arte 'alta' come estrema risorsa, resistenza di fronte all'esperienza estetizzata che disloca e superficializza la bellezza nei processi mediatici e mercantili, l'arte che ha dimesso qualsiasi serenità e si sottrae al giogo dell'industria culturale evitando di rappresentare l'orizzonte simbolico che riassorbe la forma nei meccanismi dell'economia finzionale, anzi oppone precisamente la forma artistica quale tensione etico-anestetica e apertura all'alterità, alla pervasività dei processi di estetizzazione. Ma l'industria culturale di adorniana memoria non è il regno attuale della rappresentazione, che la ingloba ed è ben più pervasivo; l'estensione del modello francofortese immagina un'opposizione verticale tra società dello spettacolo come forma simbolica da un lato e vera arte e filosofia critica dall'altro, supponendo che tale opposizione abbia legittimità sociale. Ma l'epoca presente è l'epoca delle ibridazioni, del rimescolamento tra alto e basso non solo nella forma storica, oggi rapidissima e continua della transizione, ma in quella ontologica della sintesi; è l'epoca delle incorporazioni e delle citazioni non virgolettate. Se l'aura putrefatta del prodotto dell'industria culturale è la sola aura possibile oggi, allora è senza connotazioni, e l'odore della putrefazione non è ormai percepibile: aura e basta, propria di un'opera unica e ripetibile, autorevole e di massa; oggi la forma auratica per eccellenza è l'immagine del gossip: percezione unica di una vicinanza, per quanto possa essere lontana.

¹⁰ H. MARCUSE, *Controrivoluzione e rivolta*, in *La dimensione estetica e altri scritti*, a cura di P. PERTICARI, Guerini, Milano 2002, p. 257.

2.1. Aspetti dell'estetizzazione

Oggi la concreta elaborazione estetica dell'apparenza non passa affatto attraverso l'arte, se non quando l'arte semplicemente coincide con il suo mercato, e tanto meno attraverso la ricerca filosofica, ma proviene dalle sofisticate strategie del marketing e trova i suoi effetti nei rigorosi e complessi mondi della pubblicità, della moda, del design, del videoclip, dei programmi televisivi di intrattenimento. E anche questo tutti lo sappiamo. Il marketing, innanzitutto: se l'esperienza estetica è stata, nella modernità, considerata produzione di senso eccedente rispetto ai processi di valorizzazione propri dell'economia industriale, oggi è un servizio essenziale rispetto ai processi di valorizzazione descritti dalla critica ai processi di produzione tipici dell'economia postindustriale. L'estetizzazione delle merci, l'intreccio tra valore di scambio e valore simbolico, e complessivamente la trasformazione della merce in bene simbolico, conducono, come si diceva, a quella vittoria dell'irrealismo nel cuore del reale e alla pervasività di quel sentire, gustare e percepire che è solo ripetizione del già sentito che tutti facilmente riconosciamo nel nostro ecoambiente mediatizzato. Di tale ambiente spettacolare il marketing attuale è motore e nutrimento. L'esempio più noto è il marketing esperienziale basato sulla valorizzazione dell'esperienza del consumo. La marca diventa esperienza e interagisce con la vita, o meglio diventa modellizzazione di esperienze di vita. Si tratta di un marketing emozionale che progetta con cura estrema una gamma interrelata di esperienze complessivamente estetiche, le cui parole chiave sono, secondo i suoi teorici, *sense experience, feel, think, act, relate*¹¹: esperienze di percezione sensoriale che coinvolgono sentimenti, esperienze cognitive e creative, attività fisiche e relazionali, in un complesso ibrido e sofisticato che realizza l'esperienza in quanto estetica, cioè come plesso inestricabile di attività, e passività, della mente e del corpo. Si tratta di costruire per i consumatori queste complesse esperienze mediante il cosiddetto *communication mix*: l'insieme degli strumenti che rendono la marca parlante, comunicatrice, appunto, di esperienze; e ciò avviene spesso grazie alla costruzione di un luogo, il *concept store*: luogo di realizzazione del desiderio, della pulsione alla marca innescata da motivazioni estetiche che oltrepassano il desiderio attuale e provvisorio senza negarlo. Alla teoretica del marketing appartiene così la soppressione della differenza tra necessario e superfluo in un'indifferenziata identità tendenzialmente lussuosa. Il luogo, in effetti punto-vendita, diventa altresì manifestazione di pulsione ag-

¹¹ Si tratta del celebre CEM, *Customer Experience Management*, di Bernd Schmitt (cfr. B. SCHMITT - M. FERRARESI, *Marketing esperienziale. Come sviluppare l'esperienza di consumo*, F. Angeli, Milano 2006).

gregativa che vede nella comune, intersoggettiva, adesione al *brand* una prossimità di stili di vita, talvolta in un'ottica tribale di esperienza di consumo tra simili. Luoghi di attrazione basati sulla stimolazione sensoriale come fusione e come esperienza sinestesica, i *concept store* sono ambienti adatti a produrre coinvolgimento polisensoriale, attraverso materiali tattili, musiche, colori, profumi, sapori e il loro studiato, sapiente intreccio: regni sofisticati di armonia talvolta rischiosa e affascinante, chiasma di *erlebnis* ed *erfahrung*, tra esperienza vissuta, puntuale e partecipata del gusto e viaggio insieme collettivo e personale dal quale si ritorna esperti. Straordinaria messa in scena di interi regni teorici dell'estetica moderna, il cui scopo è il consumo accettato per libera scelta: volontariamente ricercato, perseguito, perfezionato. Il mittente-azienda non cerca più ansiosamente di stabilire un contatto con un destinatario potenziale, ma si mette a disposizione con una promessa di felicità, viaggio in un mondo possibile da interiorizzare e tradurre in individualità collettiva e partecipata. Il consumo come espressione del personale-collettivo stile di vita, insieme *life-style* e *mind-style* esperienza interattiva e immersiva di emozioni progettate e gestite dal mittente, volentieri interiorizzate come gratificante esperienza estetica dal destinatario; ma non solo, anche interpretate, poiché, per avere effettiva conquista dell'anima, il consumatore deve essere sensibile e intelligente e dunque fare consapevolmente propria l'esperienza attivando processi cognitivi e affettivi – processi che devono potersi prolungare, sedimentare e sviluppare in lungo periodo. Solo così la marca diventa parte di me: del mio ricordo, della memoria, delle mie passioni di vita; e che ciò accada nel modo della citazione – memoria di memoria, nostalgia di nostalgia – è soltanto appartenenza alla forma propria dell'epoca. Allora, forse, non c'è nulla oggi di più potentemente estetico del *brand*, e non c'è forse modello di esperienza estetica più efficace del marketing esperienziale. La nostra attuale esperienza estetica è l'esperienza di consumo progettata dal marketing: si noti, si tratta proprio dell'esperienza estetica tipica della modernità: esperienza di soddisfazione, di agio, di compimento o perfezionamento: paradossale credulità consapevole e coltivata, addirittura intersoggettiva e quasi, o tendenzialmente, di massa; paradossale interesse-disinteressato: forma di desiderio che deve autoconcepirsi come libera apertura sensata dell'immaginario desiderante. Le aziende fidelizzano i consumatori costruendo esperienza estetica memorabile quale esperienza di valore che non solo soddisfa il desiderio, ma lo conduce oltre le sue stesse aspettative. Pensiamo al marketing virale come strategia di comunicazione: promozione di una proliferazione quasi vivente e tumorale di discorsi e azioni *off* e *on line* tali da favorire la circolazione spontanea di messaggi positivi sulla merce quasi fosse pensiero della merce, il cui suc-

cesso è connesso all'originalità dell'idea che autopromuove la propria diffusione, e alla creatività dei suoi portatori, alla potenza generativa che questa simbiosi sviluppa a livello di un immaginario capace di connettere, quasi inaugurando una rinnovata epistème della somiglianza, ambiti originariamente non correlabili. Pensiamo al *guerrilla marketing* quale studio della vulnerabilità dei destinatari rispetto alla novità e alla gratuità (lo stupore, il dono, la grazia) di una fruizione inattesa; pensiamo alle marche tribali, che oscillando tra mito e feticcio identificano una cosa-merce, talvolta caratterizzata da scarso valore d'uso e di scambio, ma che inserita in una serie di segni diviene rappresentativa di orientamento culturale. Accentuando la dimensione rituale del consumo, la marca tribale disloca l'idea di sacro e la funzione culturale nella merce, così che il *brand* sia espressione concreta di identità. Così il marketing è forma simbolica dell'epoca presente, prodotto tipico dell'essere umano in quanto animale simbolico: l'essenziale relazione tra nuova economia e nuova tecnologia accade come marketing: forme di rappresentazione iperreali, forme di ipercomunicazione che costituiscono la nostra realtà: *physis* artificiale dove l'apparenza mediatizzata è fondamento del vivere sociale, nostro effettivo, sostanziale ecosistema.

Ma rispetto a questi tipici processi di valorizzazione, l'esperienza estetica che di fatto assume valore di eccedenza è quella della moda. Dove infatti è più presente l'esperienza dell'apparenza eccedente quale esibizione della bellezza seducente e lussuosa? Eppure la moda oggi è ben altro, perché modella la struttura del tempo e dell'identità. Il sistema moda è complessivamente, come aveva compreso Barthes¹², un sistema di comunicazione: una rete interna di comunicazioni e trasmissioni di abilità (traduzioni) che si interfaccia con la rete esterna delle relazioni sociali. Un sistema nel quale l'oggetto di moda è strumento costitutivo della comunicazione di immagine di sé attraverso il corpo. La moda è fenomeno particolarmente significativo in società come le nostre, complesse e instabili¹³, articolate, ramificate, flessibili e caratterizzate da una particolare temporalità che comporta una peculiare costituzione di identità. Il nesso tra moda e contemporaneità, tra moda ed esperienza del tempo presente, si gioca sullo sfondo della costituzione di identità. Certamente il sentimento del tempo, che è sempre tempo umano anche nelle sue formalizzazioni, appartiene alla dimensione simbolica propria delle culture, varia quindi col variare di queste, delle loro funzioni economiche e sociali, e dei linguaggi che ne permettono l'appropriazione.

¹² *Sistema della moda*, Einaudi, Torino 1970.

¹³ Cfr. P. VOLONTÉ, *Moda e stile: dall'egemonia del ciclo al cross dressing*, in *La creatività diffusa. Culture e mestieri della moda oggi*, a cura di P. VOLONTÉ, F. Angeli, Milano 2008, p. 39.

D'altra parte il tempo è una direzione circolare: la vita come operazione al futuro che rintraccia nella memoria del suo passato la propria direzione. Il futuro come orizzonte problematico si struttura, almeno relativamente, sulla stabilità del passato, sulle esperienze e sui metodi. Ora cosa accade se il passato diventa instabile, diventa un abisso? Cosa accade se le tradizioni, i mondi simbolici di riferimento, non si danno più come formazione e coscienza valoriale acquisita? Accade che il passato non è più, anche, deposito di strumenti per progettare il futuro e dal punto di vista dell'interiorizzazione emerge sempre più come energia libera, forza inconscia, o mera ripetizione, sempre meno funzionale a una finalità. Il sentimento contemporaneo del tempo sembra caratterizzato da uno scontro tra mondi simbolici e da un eccesso di precarietà: lo smarrimento fissato nel passare dell'istante, tra assenza della memoria e precarietà del progetto. Diversi sono i modi di relazionare l'identità al tempo¹⁴: la nostra identità psicologica, che coinvolge il dover essere e il divenire ciò che si è, è primariamente temporale, ma anche la nostra identità culturale, solo astrattamente astrabile, si intreccia con le forme del tempo. Influenzata dalle modalità con cui i linguaggi identificano e strutturano abitudini personali e collettive, permettono forme di socialità e ultimamente costruiscono sfondi epocali, la nostra identità sociale è essenzialmente storica, dipende da un insieme complesso di prassi collettive oggi in continuo e rapido mutamento di costituzione del quotidiano commercio col mondo e di costruzione di senso. Ora il tempo dell'epoca che attraversiamo è discontinuo, sempre meno determinato da accumulo di esperienza e di memoria, sempre meno destinato dalla continuità della trasmissione delle tradizioni, esposto invece all'episodicità occasionale e istantanea, precaria e disarticolata, delle relazioni sociali, lavorative, affettive e in generale di consumo¹⁵. Se l'identità è almeno parzialmente stabilità della relazione temporale col mondo, allora l'identità personale possibile per l'epoca è fluttuante, e perciò ancora più pervasivi e persuasivi saranno i linguaggi che tendono a stabilizzarla seppure in modo effimero, che tendono a stabilire una struttura relazionale provvisoriamente sensata tra sé sociale e mondo. Perciò nell'epoca della destrutturazione temporale dell'esistenza, l'accesso pubblicitario al sistema delle merci e il linguaggio dei consumi acquistano rilievo notevole per la costituzione dell'identità, in quanto creano micronarrazioni del sé, apparecchiano la frammentazione in un ritmo sufficientemente armonico da poter essere apprezzato, svolgono

¹⁴ Sul tema cfr. F. PAPI, *Figure del tempo*, Mimesis, Milano 2002.

¹⁵ Sviluppa molto bene questo punto F. MERLINI, *La comunicazione interrotta. Etica e politica nel tempo della 'rete'*, Dedalo, Bari 2004.

la novità degli eventi secondo brevi costanze interessanti. La moda è allora una forma del tempo, un modo di dar forma all'identità per mezzo del tempo: sfrutta la contrazione della durata e la frammentazione della costanza narrativa tipica della forma deformata dell'epoca, ma non può consentire una completa destrutturazione del sé: allora lavora sulle piccole stabilità; per certi aspetti la moda è una rilevante strategia attraverso cui la frammentazione viene dominata e ricondotta all'ordine: configura pratiche, comportamenti, modi della vita. Se la qualità del tempo è qualità dell'essere e dell'esperienza, e se tale qualità dipende in certa misura dal modo con cui i discorsi formano il mondo, allora il discorso della moda coglie l'aspetto di liberazione dalla determinazione e dal destino delle narrazioni di lunga durata senza precipitare l'individuo nell'assenza del tempo, nell'irrealtà del puro discontinuo. Il tempo della moda è certo quello precario e provvisorio dell'epoca, ma è insieme una figura del tempo e una possibilità d'essere. Perciò alla moda è essenziale che la temporalità costitutiva di identità non segua il ritmo della narrazione lineare di lunga durata, ma al tempo stesso che narrazione di sé, cioè costruzione di identità narrativa, permanga, cioè che la temporalità non sia del tutto atomizzata. Quindi la moda rappresenta l'oscillazione contemporanea tra desiderio di stabilità e continua metamorfosi. Il prodotto di moda tende all'affermazione dello stile, della stabilità, ma insieme fa i conti con la metamorfosi: moda è essenzialmente ciò che passa, che passa di moda, un comportamento che viene sostituito da mode successive, al punto da diventare inadeguato. Così la moda sfrutta la dialettica tra corpo immaginato e corpo empirico, che è tale da porre una distanza, uno spazio-tempo in cui si forma il desiderio di identità del consumatore¹⁶, desiderio che produce acquisto, quindi uso, quindi disillusione, quindi nuovamente desiderio¹⁷. Si tratta di generare, nella produzione di questa serie, non un doloroso e reiterato senso di frustrazione, bensì forme di godimento immaginativo che rendano in qualche modo il consumatore, cioè noi, custode di un desiderio senza fine.

Ma forse, infine, il compimento dell'estetica moderna nell'epoca presente è complessivamente il design nel suo concetto, di cui la moda è una forma particolare. L'ontologia e il valore estetico dell'oggetto di design si determinano in un processo nel quale il ruolo classico del creatore è frammentato e inseparabile dalla comunicazione e dall'economia; questo ovviamente può valere anche per le opere d'arte, ma alcune opere hanno avuto, storicamente e per essenza, un potere di disarticolazione

¹⁶ Cfr. E. MORA, *Culture e mestieri dell'abbigliamento*, in VOLONTÉ, *La creatività diffusa*, p. 179.

¹⁷ Cfr. C. CAMPBELL, *L'etica romantica e lo spirito del capitalismo moderno*, Edizioni Lavoro, Roma 1992, pp. 139-141.

delle aspettative psicologiche e dell'ordine socio-simbolico, potere che in fin dei conti proviene da quella vocazione al tragico, talora precipitata nel ghigno grottesco e nel riso, che era stata ben segnalata, e combattuta, da Platone e che non è traducibile nei circuiti rassicuranti delle forme della razionalità. L'opera d'arte talvolta getta il suo consumatore al di là del mondo e apre la distanza di un cammino insicuro: ieri e oggi, come sempre, ciò vale (ha valore: procede una *Bildung*) per una ristretta élite; l'oggetto di design invece ha una forte valenza comunicativo-relazionale: permette a un'espressione della bellezza di entrare nella quotidianità, di diventare consuetudine, di dare senso al circostante. Attraverso il design la mera cosa di utilità viene caricata di senso, il mondo viene estetizzato da un richiamo alle qualità formali degli oggetti tale da esaltarne la funzionalità proprio procedendo oltre l'immediatezza funzionale. Naturalmente il mondo che viene in tal modo estetizzato, cioè umanizzato, è storico, è sempre il mondo collocato, qui e ora: inserimento dunque dell'orizzonte simbolico, del valore espressivo delle forme, nel tempo presente, ma insieme in modo da aprire, poiché tale è la peculiarità della dimensione simbolica, nella percezione stessa del presente la strategia dell'immaginario, che è sempre proiezione sull'oltre. L'oggetto in quanto simbolico ha una funzione relazionale, di costituzione di relazione, più precisamente una funzione immaginaria di relazione che implica una recessione nell'implicito che non si afferra intellettivamente, implicito che per la riflessione rimane indistinto e vago eppure introduce, seppure restando sul piano di immanenza in quanto l'alterità è qui non trascendenza, ma profondità di senso. Per quanto riguarda il nostro oggetto, si tratta certo di un'alterità circoscritta, che non esce dalle condizioni di possibilità del presente, del quotidiano, e nemmeno da quel gioco del consumo che pare connaturato all'agire umano, e tuttavia è comunque un trapasso in direzione di una differenza, una sporgenza rispetto al dato: l'innescarsi insomma di un processo di significazione e di un orizzonte progettuale. Il design produce così ciò che esso stesso è: un orizzonte progettuale, corrispondente a un misterioso bisogno umano: preferisco che mi illumini una 'bella' lampada, piuttosto che una lampada qualsiasi. La pervasività del design indica allora, finalmente, il compimento, nella bellezza diffusa, del sentimento di pienezza, dell'agio, simulacro della kantiana *Behaglichkeit*.

3. *Orientamenti*

È sotto gli occhi di tutti quanto oggi la riflessione estetica si prenda cura dell'epoca e la interpreti, anche rischiando l'ibridazione con al-

tri orizzonti disciplinari, non appartenenti al canone della filosofia, nel tentativo di indicare percorsi per la costruzione di autonomie interne ai processi di mediatizzazione, di spettacolarizzazione, di estetizzazione tipici del contemporaneo. Sperimentando, in questa direzione, il senso profondo di una filosofia dell'attualità con attenzione alla cura della dimensione specificamente filosofica dell'estetica, una tendenza rilevante della recente ricerca estetologica apre nuovamente una linea di credito verso un'etica della forma attualizzata dal confronto con le potenzialità delle odierne tecnologie, secondo una prospettiva che riprende la lezione di Benjamin all'interno dell'orizzonte di «quel “senso che abbiamo in comune” di cui Kant fece l'autentico oggetto di un'estetica e che Hannah Arendt ci ha insegnato a considerare come l'irrinunciabile fondamento estetico di una teoria del giudizio politico e dello spazio pubblico»¹⁸. Un'altra versione riattualizza, riprendendo e aggiornando le indicazioni di Michel de Certeau, la *métis*, la pratica astuta che insinua differenze, che sfugge ai codici, che turba inventivamente l'armonia del sistema, che pure non rifiuta, e la sua promessa di felicità: si tratta di rendere intersoggettiva, collettiva la forza della *métis*, di farla diventare intelligenza sommersa della moltitudine in grado di incantare i meccanismi del potere¹⁹, i mezzi e gli strumenti estetico-tecnici di controllo dei processi economico-simbolici, non certo nella forma di una razionalità alternativa, ma secondo prassi e pratiche inventive, truccate, svianti. A queste strategie, complessivamente, appartiene il tentativo di costruire e ricostruire costantemente, in modo continuamente aggiornato alle forme di costituzione e trasmissione del sapere consentite dalle tecnologie e dal loro uso sociale, progetti formativi di consapevolezza teorica e addestramento pratico: elaborare mappe complesse del sentire estetico, mappe in divenire aderenti al territorio e ai suoi mutamenti, alle dinamiche socio-culturali delle collettività, e comunicarle in figure orientanti, relativamente a luoghi e situazioni, secondo gli stili possibili per spazio, tempo e funzione sociale, perché la natura del sapere non è questa o quella, bensì è plurale e differenziata quanto la possibilità e le condizioni della sua comunicazione. Ma a un ulteriore livello, poiché proprio dell'estetica è l'interrogarsi sulla relazione corpo-mondo e sullo spazio e il tempo di tale relazione, ciò implica, oggi, fare programmaticamente i conti da un lato con le variazioni estesiologiche, cioè sensitive e cogniti-

¹⁸ MONTANI, *Bioestetica*, p. 13. L'opera della Arendt a cui Montani si riferisce è *Teoria del giudizio politico. Lezioni sulla filosofia politica di Kant*, il Melangolo, Genova 2005.

¹⁹ Riprendendo e aggiornando le indicazioni date da Michel de Certeau in *L'invenzione del quotidiano*, come fa Fulvio Carmagnola nel suo *Il consumo delle immagini. Estetica e beni simbolici nella fiction economy*, Bruno Mondadori, Milano 2006, pp. 170-177.

ve, indotte dalle nuove tecnologie, dall'altro con le prassi che nel Novecento hanno acuito e diffuso la percezione della dimensione del tragico come assenza di senso, provocando il ritirarsi della *poiesis* artistica dalle procedure di messa in forma. Si tratta insomma di tracciare relazioni tra riflessione estetologica quale comprensione critica di tecnologie che costituiscono enti di tipo nuovo (di fatto: novità ontologiche, cose prima impossibili, che sfuggono alla potente dicotomia naturale-artificiale definita nella *Fisica* aristotelica) e operazioni artistiche che ne esplorino le potenzialità testimoniali di fronte all'andar nel nulla e alla ferocia che abita l'uomo.

CHIARA GIACCARDI

Liturgie di presenza

‘Canali magici’ e vita quotidiana*

1. Premessa

La prima edizione tedesca di *Understanding Media* di Marshall McLuhan ne traduceva il titolo, che in Italia era *Gli strumenti del comunicare*, come *I canali magici*¹. Delle ricche suggestioni mcluhaniane, gli editori tedeschi hanno scelto di privilegiare un aspetto da sempre poco sottolineato, ma molto presente nell’opera dello studioso canadese e oggi inaspettatamente attuale. Se i sociologi² hanno da subito bollato di cialtroneria una serie di affermazioni apparentemente discutibili ma, a distanza, veramente profetiche, una rilettura più in sintonia con l’anima antropologa di McLuhan³ consente di cogliere indicazioni preziose per interpretare la contemporaneità, così profondamente mediatizzata, dove i media certamente non sono più semplicemente (se lo sono mai stati) ‘strumenti’. Qualche anno dopo *Understanding Media*, Jacques Ellul parlerà, per esempio, di passaggio dalle singole mediazioni a un ‘ambiente di mediazione’⁴, mentre oggi si è ormai passati al paradigma della post-medialità, dove i media sono letteralmente ‘sciolti’ nell’ambiente, hanno perso i loro confini e le loro specificità, trasformando le condizioni della nostra esperienza⁵.

* Questo saggio è stato pubblicato per la prima volta in *Media e Magia*, «Comunicazioni Sociali», 3, 2010, pp. 247-259, a cura di C. GIACCARDI - S. TOSONI.

¹ *Die magischen Kanäle*, tradotto per la prima volta nel 1968. Devo questa preziosa segnalazione a Paola Pallavicini. Cfr. anche la sua postfazione a *Gli strumenti del comunicare*, ed. a cura di P. ORTOLEVA, Il Saggiatore, Milano 2008.

² In primis Raymond Williams, responsabile di una lettura ‘irritata’ di *Understanding Media*, che contribuirà a influenzare – e distorcere – presso gli intellettuali che si basano sul principio di autorità l’interpretazione dell’autore canadese.

³ Certo McLuhan non era un sociologo: era un critico letterario con forti interessi antropologici, come rivelano i suoi riferimenti teorici, da Lewis a Eliade a E.T. Hall, e i temi di cui si occupa: dal denaro al dono, dall’abbigliamento agli alloggi, ma più in generale alla sua stessa lettura dei media come ‘artefatti’ a partire dai quali è possibile ricostruire degli universi culturali (esattamente il processo contrario a quel determinismo tecnologico su cui la critica, mal orientata, si è appiattita).

⁴ J. ELLUL, *Il sistema tecnico*, Jaca Book, Milano 2004 (ed. or. 1977).

⁵ Si veda ad esempio tutto il recente dibattito sulla condizione postmediale, in R. KRAUSS,

Dove Ellul non ha avuto ragione è nel pensare l'estensione della mediazione tecnica come fine del magico: «questa mediazione [tecnica] diventa esclusiva: non c'è altro rapporto dell'uomo con la natura, tutto l'insieme di legami, complesso e fragile, che l'uomo aveva pazientemente tessuto, poetico, magico, mitico, simbolico scompare: rimane solo la mediazione tecnica, che si impone e diventa totale»⁶. Se è vero che il simbolo entra in crisi con la mediazione 'trasparente' della tecnica, la magia diventa invece l'ambito principale attraverso il quale rigenerare e rielebrare il senso di realtà, e anche il senso di azione efficace dell'essere umano su di essa.

2. *La magia dei media*

I media sono magici innanzi tutto perché *aboliscono la distanza*. La distanza spaziale, in quanto consentono di 'afferrare' ciò che è lontano, informe, astratto, incerto: «I riti magici sono conoscenza applicata»⁷, e in epoca di incertezza, senso di irrilevanza, paura di perdita di controllo servono a restituire un senso di contatto con la realtà, di efficacia, persino di potere. Ernesto De Martino racconta che per gli zulu il potere magico dello stregone sta nella sua capacità di «aprire le porte della distanza»⁸, mentre per Arnold Gehlen la formula magica è «l'attrezzo per le distanze spaziali e temporali»⁹.

Azzerare la distanza è una caratteristica cruciale dei media: la stessa immagine (*I-mago*) non ha più i caratteri 'scopici' (distanza oggettivante) che la caratterizzavano nella modernità gutenberghiana, ma acquista il carattere 'aptico' cui ci ha introdotto la pittura di Cézanne per il quale, secondo Merleau-Ponty, vedere è «avere a distanza»¹⁰, e quindi toccare, possedere.

Abolire la distanza è la condizione per poter *afferrare e incorporare*. Quando McLuhan definisce i media come «metafore attive» si riferisce proprio alla loro capacità di «lasciar andare la realtà e riafferrarla in modo nuovo». Per la 'presa' che ci offrono sul reale, i media possono essere definiti magici, come magico è ogni dispositivo che svolge la stessa

A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition, 1999.

⁶ ELLUL, *Il sistema tecnico*, p. 56.

⁷ M. McLUHAN, *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano 2008 (ed. or. 1964), p. 73.

⁸ E. DE MARTINO, *Il mondo magico*, Bollati Boringhieri, Torino 1973, p. 15.

⁹ A. GEHLEN, *Prospettive antropologiche*, Il Mulino, Bologna 1987, p. 131.

¹⁰ M. MERLEAU-PONTY, *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano 1989 (ed. or. 1964), p. 23; lo stesso McLuhan si richiama esplicitamente a Cézanne per i caratteri di uno sguardo 'aptico' (McLUHAN, *Gli strumenti del comunicare*, p. 111).

funzione. Il numero, per esempio (il potere dei sondaggi di afferrare e incorporare il cambiamento...) ¹¹. Mai come nella nostra epoca dei sondaggi, delle statistiche e degli indici appare evidente la magia del numero: «I numeri infatti, persone o cifre, e le unità monetarie sembrano possedere lo stesso potere magico di afferrare e incorporare» ¹². Nella prossemica della vita contemporanea il numero, strumento aptico ed estensione del tatto ¹³, consente di afferrare ciò che sfugge, e dà l'illusione di possederlo o, almeno, tenerlo sotto controllo.

Ma la magia, come ci ha ricordato Gehlen, *abolisce anche il tempo*. La simultaneità despazializzata ¹⁴ che i media rendono possibile (generalmente, e non a caso, attraverso un qualche tipo di 'tocco': sfiorare un telecomando, cliccare su un mouse...) rappresenta la caratteristica peculiare della magia come tecnica capace di produrre un azzeramento dell'intervallo tra desiderio e realizzazione ¹⁵.

La nostra cultura monocronica ¹⁶ (che organizza il tempo come una catena di montaggio, una successione di istanti uniformi, 'riempiti' da una sola attività alla volta ¹⁷) subisce una trasformazione profonda nella contemporaneità ipermediatizzata, nella direzione di un *multitasking* che, policronicamente, consente più attività alla volta (e in questo ci riavvicina al tempo tribale), ma – monocronicamente – non tollera intervalli non riempiti, interstizi non saturati: lo stesso tempo dell'attesa, per non essere 'sprecato', va riempito da qualche attività (sempre più mediatizzata): dall'inviare sms mentre si aspetta l'arrivo del tram ad ascoltare l'iPod durante il tragitto, al lasciarsi attirare dalle immagini che scorrono sugli schermi della banchina della metropolitana...

I media sono sempre meno 'strumenti' e sempre più 'mondi', o meglio 'ambienti' ¹⁸. Ambienti magici, vogliamo aggiungere, e almeno in

¹¹ Si veda McLUHAN, *Gli strumenti del comunicare*, in particolare i cap. 6 («I media come traduttori») e 11 («Numero. Profilo della folla»).

¹² *Ibi*, p. 118.

¹³ *Ibi*, p. 111.

¹⁴ L'espressione è di J.B. THOMPSON, *Mezzi di comunicazione e modernità*, Il Mulino, Bologna 1998.

¹⁵ M. MAUSS, *Teoria generale della magia*, Einaudi, Torino 2000, p. 61 (ed. or. *Sociologie et anthropologie*, Presses Universitaires de France, Paris 1950). Su questo aspetto insiste anche De Martino.

¹⁶ La distinzione tra tempo monocronico (una attività alla volta, selettività, pianificazione e orientamento all'obiettivo) e tempo policronico (*multitasking*, orientato al contesto e alla relazione) si deve a E.T. HALL, *The Silent Language*, Doubleday, New York 1959.

¹⁷ Cfr. il suggestivo paragrafo «Orologi. Il profumo del tempo», in *Gli strumenti del comunicare*, ma anche HALL, *The Silent Language*: un testo che McLuhan conosce bene e che richiama in più di una occasione.

¹⁸ I 'mondi' sono piuttosto quelli dei media nella modernità, costruttori di 'cerchie me-

due sensi: sono ambiti in cui possono accadere cose straordinarie, secondo i nostri desideri¹⁹; sono ambienti in cui i nostri poteri sono speciali, la nostra sensibilità è sviluppatissima²⁰, dove la tecnologia, con De Certeau, diventa un «euforizzante sociale»²¹ e dove i media, più che protesi, rappresentano ‘intensificatori di sensibilità’, e quindi di esperienza, in un contesto caotico ma ricco di opportunità potenziali.

È in questo quadro che i media ridefiniscono anche il senso della presenza e i regimi dell’apparire²². Una presenza, prima di tutto, del soggetto a se stesso e agli altri, e poi del mondo e della sua stabilità, nel divenire accelerato che lo caratterizza oggi.

3. *Poetiche del corpo*

L’idea di individuo separato si fonda sull’apprensione ingenua di ciò che è percepito in noi dal di fuori e che è afferrabile e solido, cioè il corpo.

Nulla ci è più familiare dell’impressione che un uomo sia un essere vivente individuale tra altri, e che la pelle costituisca il suo limite.

(P. Bourdieu)²³

Nell’era elettrica abbiamo come pelle l’intera umanità.

(M. McLuhan)²⁴

Il corpo è il mio spazio, il mio posto nel mondo, a partire dal quale tanto l’atto di situarsi quanto quello di spostarsi prendono senso.

(F. Riva)²⁵

diali’ analoghe alle ‘cerchie sociali’ di Simmel, ambiti di socializzazione anticipata e di interazione parasociale; mondi conclusi, dotati di una coerenza interna e di codici specifici. L’ambiente contemporaneo è più simile al caos primordiale che al cosmo (o ai microcosmi delle narrazioni mediali), a una Pentesilea – per usare la suggestiva immagine di Calvino – dove il dentro e il fuori non sono più distinguibili.

¹⁹ Si potrebbe anche dire che è in questi ambienti che vengono modellati i desideri, che si definiscono l’ambito e i modi della desiderabilità, ma addentrarsi in questo discorso richiederebbe una trattazione a parte.

²⁰ È l’idea di estensione come ‘augmented sensitivity’.

²¹ M. DE CERTEAU, *La presa della parola*, Meltemi, Roma 2007, p. 142.

²² Nel suo ultimo libro, Silverstone parlava appunto di «apparire mediato»: R. SILVERSTONE, *Mediapolis*, Vita e Pensiero, Milano 2009, pp. 43 ss.

²³ P. BOURDIEU, *Meditazioni pascaliane*, Feltrinelli, Milano 1998, pp. 138-139.

²⁴ McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, p. 63.

²⁵ F. RIVA, *Decostruzione o narrazione? La città postmoderna*, introduzione a P. RICOEUR, *Leggere la città*, Città Aperta, Roma 2008, p. 20.

Il protagonista della contemporaneità è il soggetto ek-statico, un soggetto che trova continuamente se stesso fuori di sé, e attraverso il riconoscimento riesce continuamente a diventare ciò che non era²⁶, oltre che un soggetto estetico, che fa dell'*aisthesis* la sua modalità principale di rapporto col mondo.

L'identità personale si costruisce oggi in un «giro lungo»²⁷ che passa attraverso l'altro, fornendogli il materiale per un bricolage in cui poi rispecchiarsi. Si 'riceve' la propria identità, in forma mediata e certificata dall'altro.

Da un lato, possiamo dire che, goffmanianamente, approfittiamo di tutti i nuovi palcoscenici del sé, sui quali costruire accuratamente, stabilizzare e aggiornare la nostra 'faccia'. Dall'altro, vediamo che con una sola mossa si compone (o ricompono) il legame mentre (attraverso il quale) si ricompono il sé: l'altro è chi, donandomi temporaneamente l'unità che cerco, si mette in relazione con me come colui/colei che temporaneamente mi unifica.

In un mondo liquefatto, evaporato e frammentato, per usare le più comuni metafore generatrici di interpretazioni della contemporaneità, i media sono dispositivi magici alla portata di (quasi) tutti per ricomporre, in una forma 'leggera', istantanea e temporanea, le unità perdute, e insieme per ricreare, attraverso questo 'pre-testo', il legame sociale. Come nelle fiabe di magia, l'altro ha il 'potere' (che io gli concedo) di far emergere la mia 'vera' identità (che nemmeno io conosco), quasi istantaneamente. L'altro mi offre la mia identità come 'dono' e anche come 'sorpresa'. Alla minimizzazione del rischio di 'perdita della faccia' e al conforto della ricomposizione non si accompagna, poi, la minaccia di un vincolo duraturo, di una pastoia difficile da sciogliere, che potrebbe limitare il libero gioco del sé. In un mondo che fugge i vincoli, ma che ha paura della dissoluzione totale, la magia rappresenta un compromesso tollerabile: perché scelto e non subito, sciolto dal passato e orientato solo al presente o al futuro immediato e sempre aperto, almeno in teoria, alla possibilità dell'*exit*²⁸.

In un mondo di legami sociali infragiliti e sfilacciati, i media offrono quindi una rassicurante promessa: non si è mai soli²⁹ finché si è sotto lo

²⁶ J. BUTLER, *Soggetti di desiderio*, Laterza, Bari 2009, p. IX.

²⁷ L'espressione è di F. REMOTTI, *Noi, primitivi*, Boringhieri, Torino 1990, p. 13.

²⁸ Non è un caso che, nel *De Magia*, Giordano Bruno definisse le pratiche magiche come capacità di creare dei legami (*vincula*) senza i quali nessuna azione efficace è possibile: I.P. CULIANU, *Eros e magia nel Rinascimento*, Bollati Boringhieri, Torino 2006 (ed. or. 1984).

²⁹ Lo slittamento semantico tra 'contatti' e 'amici' nei social network indica non tanto e non solo un impoverimento dell'idea di amicizia (come dimensione pubblica, non

sguardo altrui, finché si è accessibili, raggiungibili, connessi. Il 'contatto' è la nuova forma asettica della comunione, che la comunicazione in forma mediata rende possibile³⁰: un contatto ininterrotto³¹ ma senza contagio, che mi preserva dalla vischiosità della relazione in presenza grazie alla possibilità, sempre disponibile, della disconnessione. Lo sguardo dell'altro (degli altri), orientato e vincolato dalle mie scelte espressive multiple e disseminate (dall'aspetto del mio avatar alle foto pubblicate sui social network), ricostruisce quell'unità che si è persa, che nello stesso tempo si fugge e si anela. Uno sguardo che non rischia più di oggettivarmi (come in Sartre) e di praticare una spoliatura violenta della mia intimità, perché sono io che lo dirigo, che espongo ciò che voglio sia visto e che sottraggo ciò che voglio preservare o nascondere. Lo sguardo dell'altro è uno sguardo che accetta un'esibizione calcolata, benché non necessariamente dotata di un senso; uno sguardo che instaura una relazione proprio a partire dalla possibilità di una riunificazione delle tracce che intenzionalmente vengono lasciate; uno sguardo, spesso, dal quale si spera di ricevere questo senso, almeno come forma provvisoria in cui riconoscersi per un po'; uno sguardo che non è certamente 'scopico' (in quanto tende ad abolire la distanza), e che è forse più aptico (anche se di un contatto senza contagio) e in qualche caso 'fagico' (quando fagocita l'identità dell'altro, la risucchia completamente nel gioco della propria ricomposizione).

I media ci consentono dunque il paradosso di una *riflessività estroflessa*, materializzando ed esteriorizzando quel processo di presa di distanza da noi stessi, il guardarci come fossimo un altro, che prima si svolgeva solo nella dimensione dell'interiorità. La parziale e temporanea riunificazione della nostra identità è esteriorizzata, casuale (dipende da quale delle nostre centinaia di contatti si cimenta nell'operazione), evenemenziale. La riflessività richiede dunque un 'giro lungo', una ek-stasi che passa dallo sguardo dell'altro per restituirci chi siamo. Una riflessività quindi non solo esteriorizzata, ma anche intersoggettiva. L'altro diventa un momento inaugurale dell'io nell'istante in cui raccoglie e riunifica i suoi frammenti. L'io si conosce attraverso una mediazione che ha luogo fuori di sé e che istituisce insieme l'identità e la socialità. L'estensione del nostro sistema sensoriale, di cui già parlava McLuhan, esteriorizza anche le rappresentazioni di noi stessi, cercando risposte unificanti dentro quel grande 'bodystorming', quell'immersività tattile che i media rendono possibile.

privata, definita principalmente in termini di accessibilità), ma un desiderio di affettività, un bisogno che risponde a un senso di minaccia e fragilità, un esorcismo della solitudine.

³⁰ ELLUL, *Il sistema tecnico*, p. 57.

³¹ Penso qui all'idea di «*perpetual contact*» di James Katz. Cfr. J.E. KATZ - M. AAKHUS, *Perpetual Contact*, Cambridge University Press, Cambridge 2002.

Dall'autodominio, come virtù dell'era moderna e gutenberghiana, si passa dunque al dominio della propria presenza nello spazio virtuale: nuove forme di sovranità si profilano, capaci di controllare anche quegli aspetti della nostra corporeità (dalla postura alla mimica facciale all'arrossamento improvviso) che nell'interazione faccia a faccia non siamo in grado di dominare completamente. Non ci si sottrae all'esposizione – anzi, ci si esibisce – ma alla compresenza, per minimizzare la vulnerabilità.

Questa immagine di sé proiettata nello spazio virtuale è una «sintesi paradossale di presenza e differenza»³², prodotta da ciò che la precede, la eccede. Nel dilemma tra sé totalmente autodeterminato ed esistenza estatica può forse inserirsi una via 'poetica', che allude senza voler esaurire il senso e possederlo e attraversa continuamente i territori del reale e del virtuale nel percorso di questa composizione. Che il *landscape* arredato dai corpi e dalle loro rappresentazioni escluda poi in quanto tale l'*inscape*, il paesaggio interiore di cui parlava McLuhan, non è affatto un esito scontato, ma anche l'ingenua (o ideologica) fantasia di poter passare dall'uno all'altro in modo quasi automatico va forse almeno messa in discussione.

4. *Epifanie del mondo*

Il problema della realtà dei poteri magici non ha per oggetto soltanto la qualità di tali poteri, ma anche il nostro stesso concetto di realtà.

(De Martino)³³

'Mythos' è un termine greco per 'parola'. Originariamente tutte le parole rivelavano processi complessi ed erano chiamate 'divinità momentanee' o epifanie.

(McLuhan)³⁴

Un simbolo più complesso, che mi ha dato le migliori possibilità di esprimere la tensione tra razionalità geometrica e groviglio delle esistenze umane è quello della città.

(Calvino)³⁵

³² M. DE CERTEAU, *Fabula Mistica*, Jaca Books, Milano 2007 (ed. or. 1982).

³³ DE MARTINO, *Il mondo magico*, p. 10.

³⁴ M. McLUHAN, *Il punto di fuga*, Sugarco, Milano 1978 (ed. or. 1968), p. 54.

³⁵ I. CALVINO, *Lezioni americane*, Mondadori, Milano 1993 (ed. or. 1972), p. 80.

Quale è la realtà dentro la quale i media funzionano da dispositivi magici? Una realtà in cui è alto il rischio del non essere, una 'società del rischio' in cui l'insicurezza (nel senso baumaniano di *insecurity*, *uncertainty* e *unsafety*) si accompagna alla velocità dei ritmi e alla complessità dei processi e in cui la presenza può essere solo una promessa, un desiderio, o viceversa una paura, un timore. Riappare, oggi, quello che De Martino chiamava «il dramma storico del mondo magico». Un dramma, per così dire, in due atti: nel primo si percepisce la «labilità della presenza» e il rischio del non essere attraverso un'angoscia caratteristica; nel secondo si reagisce all'angoscia del crollo della presenza con lo sforzo di un riscatto (il «riscatto della presenza», appunto), che si serve a questo scopo di forme culturali definite, e di tecniche magiche in particolare³⁶.

I media non offrono 'surrogati' di presenza³⁷, ma vere e proprie presenze che vanno a definire il nostro ambiente; così come non offrono surrogati di esperienza (una visione legata alla vecchia idea dei media come 'strumenti'), ma luoghi e forme di esperienza, costellazioni di opportunità esperienziali; e, se il criterio è l'intensità, spesso esperienze molto più 'autentiche' di quelle non mediate. I media nell'ambiente urbano quotidiano costruiscono uno 'spazio di apparizione' che svolge una funzione rassicurante rispetto alla 'labilità della presenza', medianamente l'implicita equazione tra essere e apparire; una funzione che si manifesta attraverso una serie di modalità caratteristiche.

Tra queste, per esempio, la *ridondanza*, intesa sia come ripetizione e moltiplicazione di una stessa presenza su più media, sia come apparizioni di immagini e media non richieste, pleonastiche e a volte, almeno per chi è cresciuto nell'era gutenberghiana, persino fastidiose: dagli schermi sintonizzati su canali musicali nei bar e nei locali di ritrovo ai video informativo-pubblicitari nei sotterranei della metropolitana, ai televisori sempre accesi nei ristoranti, ma anche nelle abitazioni private. La ridondanza svolge un'azione rassicurante come «promessa di presenza»³⁸, contro un rischio di «perdita della presenza»³⁹, di *Dasein* minacciato nella società del rischio, che traumatizza il senso di sicurezza ontologica su cui la quotidianità si regge. Ma la ridondanza assolve anche un'altra funzione nella contemporaneità secolarizzata: attraverso la demoltiplicazione

³⁶ DE MARTINO, *Il mondo magico*, pp. 70 ss.

³⁷ È questo il titolo del saggio di Franco La Cecla: F. LA CECLA, *Surrogati di presenza*, Bruno Mondadori, Milano 2006.

³⁸ L'espressione è di D. Sparti, Postfazione a LA CECLA, *Surrogati di presenza*.

³⁹ È vincere questo tipo di angoscia, secondo De Martino, uno degli scopi della magia.

e la ripetizione, dà vita a una sorta di «infinitezza»⁴⁰ che si offre come risposta pronta al bisogno di infinito, o meglio ancora come meccanismo che tenta di saturare una domanda antropologica prima ancora che essa venga posta e, forse, proprio per evitare che venga posta.

‘Presenza’ significa apparire, venire alla realtà, avere luogo. È una nascita, un evento. È un’affermazione di realtà nel caos. I media sono ‘dispositivi di presenza’, non però in senso metafisico, ma magico. Il «fare presenza che ha un carattere evocativo e che per questo motivo rasenta la magia»⁴¹ è in realtà un fare magico in senso proprio. La presenza non gioca con la sostituzione, ma afferma se stessa come oggetto di esperienza. «I media sono mediatori con cui veicoliamo la nostra presenza e in cui ci troviamo veicolata la presenza altrui»⁴². Esserci, più che essere. Immagini che, come un tempo la parola, diventano miti, «divinità momentanee», epifanie.

Il mondo, infatti, da ‘oggetto’ è diventato ‘evento’, come già Ong⁴³ riconosceva: le culture tribali, che privilegiavano una concezione aurale della realtà in termini di voce e armonia, consideravano il mondo come qualcosa di dinamico e imprevedibile, da ‘ingraziarsi’ attraverso il rito e la magia; la civiltà gutenberghiana, con la sua ‘visione del mondo’ (che identifica vedere e conoscere), considera il mondo come un oggetto squadernato sotto i nostri occhi, conoscibile e controllabile attraverso la tecnica⁴⁴. Oggi viviamo invece in un’era neo-orale, dove la parola è magica (fa accadere qualcosa qui-ora) più che simbolica (allude a qualcosa altrove), e dove l’intensificazione del *sensorium* ad opera dei media consente di vivere in un ambiente magico di risonanza, dove anche l’immagine ha perso la sua caratteristica tipicamente ‘scopica’ dell’era visiva, e diventa parola magica, dispositivo di epifanie che fa esistere il mondo contrastando ciò che ne minaccia la stabilità. Ecco allora che la moltiplicazione degli schermi (nelle case, nei luoghi pubblici, nei paesaggi urbani) svolge la doppia funzione di evocazione/invocazione di una realtà che, nella sua complessità e incertezza, non può sottrarsi al rischio del non essere, e mentre da un lato rassicurano con immagini diventate ormai un ‘rumore’ di fondo della nostra vita quotidiana, un brusio tranquillizzante sulla permanenza del mondo – secondo un rove-

⁴⁰ L’espressione è di R. BARILLI, *Tra presenza e assenza*, Bompiani, Milano 1976.

⁴¹ LA CECLA, *Surrogati di presenza*, p. 3.

⁴² *Ibi*, p. 17.

⁴³ W. ONG, *World as a view and world as event*, «American Anthropologist», 71 (1969), 4, pp. 634-647.

⁴⁴ Sul rapporto tra tecnica e percezione si veda, per esempio, F. CASETTI, *L’occhio del ’900*, Bompiani, Milano 2005.

sciamento sinestesico che McLuhan avrebbe apprezzato – dall'altro tradiscono l'angoscia della fragilità, amplificata da quella stessa rescissione del legame visibile/invisibile, presente/assente, qui/oltre che avrebbe dovuto esorcizzarla.

In altri termini: da un lato nella fase neo-orale che stiamo vivendo l'immagine non ha più la funzione scopica-conoscitiva della fase alfabetica, ma si surriscalda capovolgendosi nel medium freddo e coinvolgente di una parola rassicurante, di un rumore tranquillizzante. Dall'altro, però, proprio questa proliferazione di evocazioni del reale che pretende di risolversi nella presenza e nell'immanenza lascia spazio al dubbio, non riesce a rassicurare fino in fondo: l'evocazione, anziché una 'convocazione', diventa una 'invocazione' non garantita. Inoltre, la proliferazione di immagini 'acustiche'⁴⁵ più che visive, che non ci informano sui fatti ma ci assicurano sul permanere del mondo, ci libera dall'incognita dell'assenza e dal lavoro che l'immagine simbolica richiede, ma anche dalla profondità che il simbolo regala a chi intraprende lo sforzo richiesto⁴⁶.

Le liturgie con cui quotidianamente si celebra e si richiama la presenza del reale non sono più religiose, ma magiche: la liturgia – ovvero, nell'accezione originaria usata da Platone e Aristotele – ogni servizio reso alla cosa pubblica (che solo più tardi acquista un'accezione prevalentemente religiosa) celebra a beneficio di tutti l'esistenza di un mondo in cui la fede in fondo è incerta: così l'apparizione, moltiplicazione, ridondanza, ubiquità e continuità delle immagini, come la bacchetta del mago o la formula fatata, sembra portare continuamente all'essere ciò che potrebbe in ogni momento non essere. E non sono solo gli schermi in sé a rassicurarci: i media si prestano anche a fare da palcoscenico a quelli che De Martino definisce «sciamani della presenza», ovvero quei soggetti che, attraverso una modalità comunicativa enfatica e teatrale, sono in grado di iniettare fiducia nell'esserci del mondo e nelle loro stesse qualità superiori celebrando convincenti 'liturgie di presenza', e sanno definire la situazione in modo tale che anche gli astanti la 'vedano' allo stesso modo: *showman/shaman*, un'assonanza forse oggi non casuale.

5. *Tecnica e magia tra disincanto e reincanto*

È ormai un luogo comune parlare della 'magia della tecnica' o della

⁴⁵ Sul tema si veda M. BULL - L. BACK (a cura di), *Paesaggi sonori*, Il Saggiatore, Milano 2008 (ed. or. 2003).

⁴⁶ P. RICOEUR, *Il simbolo dà a pensare*, Morcelliana, Brescia 2002 (ed. or. 1959).

tecnica come magia. Ma più che il rapporto di analogia, va forse colta la complementarietà tra i due ambiti. Da un lato la tecnica promette controllo totale, al prezzo di farsi unica mediatrice, sottratta per questo al giudizio di valore⁴⁷. Dall'altro, la magia consente di maneggiare il residuo della sicumera tecnica, il 'e se non fosse così?', e il 'e quale sarà il prezzo da pagare, l'effetto collaterale imprevisto?'. Questo residuo non può essere affrontato dalla coscienza: se la tecnica è ambiente e non oggetto⁴⁸, è l'ambito *entro cui* ci muoviamo e pensiamo, e non l'oggetto *sul quale* ragioniamo e decidiamo, occorre un altro ambito da cui trarre le risorse per affrontare l'angoscia del non essere, il timore del fallimento, il disorientamento esistenziale: la magia, appunto. Inoltre, e qui concordiamo con Ellul, «la tecnica è univoca, superficiale ma stabile, implica una mediazione chiara e ordinata, ma senza gioco e senza evocazione, senza ricordo e senza progetto. È un vero mezzo efficace e si è imposto in luogo delle mediazioni poetiche. Sterilizza intorno a sé tutto ciò che potrebbe turbare questo rigore, dando all'uomo un universo sterile, senza microbo e senza germe»⁴⁹. La magia serve allora a restituire, senza ragione e senza religione, il progetto, la poesia, il sogno e l'immaginazione, il senso di totalità contro quello di scissione, il mistero e la speranza di controllarlo.

La magia risponde dunque al bisogno di simbolico entrato in crisi nella contemporaneità⁵⁰, e al residuo oscuro che la tecnica non riesce ad affrontare. Rispetto all'apertura all'infinito che caratterizza il simbolo, la moltiplicazione degli schermi e dei dispositivi magici offre, come si è detto, delle forme di 'infinitezza', sia attraverso la ridondanza e ripetizione, sia attraverso il gioco della 'mise en abîme', che demoltiplica le cornici dando un'illusione di profondità, che però non rimanda a uno spazio 'altro'. È la costruzione di una totalità per rispondere al bisogno di infinito – secondo la pregnante distinzione di Lévinas.

Il gioco di infinitezza celebra per la collettività non solo la presenza e permanenza del mondo, ma, più profondamente, quello che gli antropologi chiamano 'mana', quella potenza segreta e forza misteriosa che viene manipolata dallo sciamano per contenerne le potenzialità nocive, ma che, soprattutto, come ricorda Lévy-Strauss, indica quell'unità profonda comune a tutte le cose su cui riposa la possibilità stessa di ogni

⁴⁷ ELLUL, *Il sistema tecnico*, p. 58.

⁴⁸ *Ibi*, p. 59.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Su questo anche De Certeau, Augé, Bauman.

operazione magica. In un mondo secolarizzato, dove il disincanto ha prodotto prima la razionalizzazione della modernità poi il ritorno del magico della contemporaneità, «il mana non è che la riflessione soggettiva dell'esigenza di una totalità non percepita»⁵¹. I media diventano il luogo in cui si celebra una sorta di 'panteismo magico', in cui «tutto si somiglia e tutto si tocca»⁵².

5.1. Il bisogno di azione efficace e permanenza del mondo

Il gesto magico che fa apparire il mondo sugli schermi mediali vince dunque due angosce: fa essere ciò che potrebbe non essere⁵³, riunifica ciò che appare frammentato; e, a fronte del rischio dell'irrelevanza e delle catene causali che ci sovrastano, restituisce un senso di potenza, di capacità di sottrarsi al capriccio del caso e di dominare gli eventi.

Sono esemplari, a questo riguardo, le parole di Mauss: «Si può dire che essa [la magia] è sempre la tecnica più facile, perché evita lo sforzo, riuscendo a sostituire le immagini alla realtà. Non fa nulla o quasi nulla, ma fa credere tutto, tanto più facilmente, in quanto mette al servizio dell'immaginazione individuale forze e idee collettive. L'arte dei maghi suggerisce mezzi, amplifica le virtù delle cose, anticipa gli effetti e soddisfa così pienamente i desideri, le attese nutrite in comune da intere generazioni. *La magia dà una forma ai gesti mal coordinati e impotenti con cui si esprimono i bisogni degli individui e, trasformandoli in riti, li rende efficaci*»⁵⁴. La magia, sempre nelle parole di Mauss, fornisce «l'illusione assoluta» dell'«efficacia immediata e senza limiti, della creazione diretta»⁵⁵. La magia 'ritualizza l'ottimismo', perché regala la fiducia nella capacità trasformatrice dell'azione, anche a dispetto dell'inefficacia dei propri gesti (De Martino collega il potere protettivo e rassicurante della magia alla sua «impermeabilità all'esperienza»⁵⁶).

⁵¹ C. LÉVY-STRAUSS, Introduzione a MAUSS, *Teoria generale della magia*, p. XLIX.

⁵² MAUSS, *Teoria generale della magia*, p. 73.

⁵³ Il potere presentificante dell'immagine era già stato efficacemente sottolineato, dentro la sua riflessione sulla modernità, da Walter Benjamin: «Una tecnica esatissima riesce a conferire ai suoi prodotti un valore magico che un dipinto per noi non possiede più [...] L'osservatore sente il bisogno irresistibile di cercare il luogo invisibile in cui, nell'essere in un certo modo nell'attimo lontano si annida ancora oggi il futuro, e con tanta eloquenza che noi, guardandoci indietro, siamo ancora in grado di scoprirlo». W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966 (ed. or. 1955), p. 62. Il che, forse, è come dire che dall'aura dell'arte di passa al *mana* della tecnica.

⁵⁴ MAUSS, *Teoria generale della magia*, pp. 145-146, corsivo mio.

⁵⁵ *Ibi*, p. 61.

⁵⁶ In E. DE MARTINO, *Sud e magia*, Feltrinelli, Milano 2001 (ed. or. 1959).

La presenza degli schermi non solo svolge una funzione di rassicurazione (il mondo è sempre là), ma costruisce anche nuovi ‘regimi di attendibilità’: vero e affidabile è ciò che è a disposizione in ogni momento. L’ambiente mediatizzato traduce continuamente il «vivibile» in «accessibile»⁵⁷, rassicurando su una permanenza che rimane a disposizione anche se non siamo in grado di sfruttarla. Oltre che la permanenza, ci viene comunicata una disponibilità: il mondo c’è, ed è qui per te...

La condizione perché la ‘magia’ funzioni è l’*immersione* nello spazio mediato, garanzia di quella intensità sensoriale ed esperienziale che funge, oggi, da prova ontologica: sento dunque sono, il mondo mi tocca dunque esiste. Se, come scrive Silverstone, «La fine del dubbio coincide con la fine del disincanto e col ritorno del pensiero magico»⁵⁸, è vero anche il contrario: il mondo magico tiene lontano il dubbio, il bagno sensoriale che l’ambiente ipermediatizzato ci offre quotidianamente esorcizza il timore che potrebbe paralizzarci.

I media sono il nostro ambiente e l’ambiente è, a sua volta, il medium che ci comunica delle presenze, ci rassicura sulla permanenza del mondo nella società del rischio. L’apparire mediato costruisce un cerchio magico, inclusivo, dove tutto si tocca e tutto si tiene. Il dubbio, la sospensione rischiano di distruggere il mondo. Per questo siamo continuamente incoraggiati all’immersione anziché al distacco; a lasciarci trascinare dall’intensità del ritmo anziché introdurre pause e momenti di discontinuità. Il cerchio magico rappresenta il nuovo *templum*, quel recinto separato e separante che delimitava lo spazio del sacro. Come scrive Mauss, la cerimonia magica non può avvenire in luoghi qualsiasi, ma solo in luoghi qualificati e in mancanza di essi «il mago traccia un cerchio o un quadrato magico, un *templum*, intorno a sé, e agisce all’interno di esso»⁵⁹.

La moltiplicazione degli schermi ridefinisce i luoghi come parte di un *templum* in cui la magia della presenza e quella dell’efficacia sono possibili.

⁵⁷ LA CECLA, *Surrogati di presenza*, p. 26.

⁵⁸ SILVERSTONE, *Mediapolis*, p. 83. Silverstone sottolinea anche, a mio avviso giustamente, come «con la scomparsa del dubbio, scompare anche il senso comune – alla lettera, il “senso del mondo che condividiamo” – senza il quale l’arena pubblica, lo spazio della discussione e della decisione, non può sopravvivere» (*ibidem*).

⁵⁹ MAUSS, *Teoria generale della magia*, p. 44. Oggi il nuovo *templum* è quello del ‘tutto intorno a te’.

6. *Il tempo magico: ritmi e intervalli*

Ma l'implosione è la magia
e l'incantesimo della tribù e della famiglia,
e a essa gli uomini sono pronti ad assoggettarsi.
Sotto la pressione dell'esattezza tecnologica,
persino nella struttura centralistica urbana,
alcuni poterono uscire dal cerchio
incantato della magia tribale.

(McLuhan)⁶⁰

Tra il desiderio e la sua realizzazione non esiste, nella magia, intervallo alcuno.

(Mauss)⁶¹

Dentro il *templum* della contemporaneità mediatizzata, è possibile anche ricostituire una parvenza di unità sociale, ricomponendo la frammentazione che l'individualismo spinto ha generato. Se gli orologi nella modernità consentivano la sincronizzazione di tempi sociali multipli in una società sempre più complessa, gli schermi mediali consentono di far risuonare in ciascuno dei tempi e dei movimenti comuni, incoraggiando un andamento ritmico riconoscibile e condiviso⁶², dentro un tempo omogeneo⁶³.

Nel cerchio magico del mondo mediatizzato, che ha rifiutato la rigidità dei sincronismi sociali eteroimposti tipici della modernità, l'anarchia (che lo distruggerebbe) si evita grazie ai ritmi collettivi (ciascuno, individualmente, tiene il passo e si adatta ai tempi del vivere sociale). I ritmi non sono più quelli naturali delle stagioni o quelli sacri della religione, ma quelli culturali. I tempi sociali si scandiscono e armonizzano sul basso continuo dell'apparire mediato, dentro quel *perpetual contact* che caratterizza il nostro vivere quotidiano: siano i personal media, i mass media, gli small media o gli schermi urbani, è dentro l'apparire mediato che i nostri tempi prendono forma, senza cesure e salti, in modo fluido.

⁶⁰ McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, p. 176.

⁶¹ Mauss, *Teoria generale della magia*, p. 61.

⁶² Sull'idea di risonanza come strumento di sintonizzazione si veda A. GEHLEN, *Prospettive antropologiche*, Il Mulino, Bologna 1987.

⁶³ M. ELIADE, *Il sacro e il profano*, Bollati Boringhieri, Torino 2006 (ed. or. 1957). Eliade richiama anche la parentela etimologica tra *templum* e *tempus*, che ha a che fare con la cosmogonia e con il rinnovamento: «*Templum* indica l'aspetto spaziale, *tempus* l'aspetto temporale del movimento dell'orizzonte nello spazio e nel tempo» (ELIADE, *Il sacro e il profano*, p. 51).

La dimensione rituale, in questo contesto, non è più quella che lega due livelli discontinui di realtà (il sacro e il profano), ma quella che armonizza il vivere collettivo, attraverso un'intensificazione sensoriale ed emotiva temporanea, che imprime un ritmo (collettivo) e una differenza (quantitativa) a una durata altrimenti troppo omogenea e individualizzata. L'intervallo, che era segno di un tempo disomogeneo, scandito in sacro e profano, vuoto e pieno, in questa prospettiva contemporanea dove il collettivo è dato dalle aggregazioni temporanee intorno ai *media events* e dalle liturgie quotidiane di celebrazione del mondo attraverso la sua apparizione mediata, può rappresentare un momento di sospensione e il luogo di una strategia di libertà, se si riesce a vincere la paura che possa distruggere il mondo.

I media magici tendono invece a cancellare l'intervallo tra il desiderio e la realizzazione, e a saturare gli interstizi tra un luogo e l'altro, tra un tempo e l'altro. La presenza rischia così di diventare un non-luogo e un non-tempo di equivalenze nel segno dell'intensità, come scrive De Certeau quando parla di una «autonomia indifferenziata e molle» della cultura, che si caratterizza come «un non-luogo dove tutte le sostituzioni sono possibili, dove può circolare il non-importa-cosa»⁶⁴. Il «non importa cosa», in fondo, difficilmente può svolgere una funzione rassicurante, e se procura un 'massaggio' lievemente anestetico (il medium è anche il massaggio, per McLuhan), non produce fino in fondo, come si è visto, l'effetto promesso.

Viceversa si potrebbe forse, anziché cancellare l'intervallo, sfruttarlo come uno spazio di sospensione e di attesa, come quel vuoto che può consentire la distanza, la domanda, il dubbio, ma anche l'attesa di una pienezza che non è presente e che può essere solo sperata, e aprire così il presente, di una presenza che si pretende come piena, ma che non è in grado di cancellare l'angoscia del vuoto, all'attesa e alla memoria, ad 'altro'.

6.1. Destoricizzare il divenire

Rispetto al tempo è fondamentale anche quella che De Martino definisce la «funzione protettiva delle pratiche magiche», che, come si è visto, sono «tecniche socializzate e tradizionalizzate rivolte a proteggere la presenza»⁶⁵ di fronte alla potenza del negativo quotidiano che incombe sugli individui. E un modo di protezione è stabilizzare un piano di

⁶⁴ M. DE CERTEAU, *La culture au pluriel*, Union Générale d'Editions, Paris 1974, p. 173, traduzione a cura dell'autore.

⁶⁵ DE MARTINO, *Sud e magia*, p. 95.

rappresentazioni che reintegrino le eventuali crisi, esorcizzando così l'incertezza del divenire:

La protezione magica [...] si effettua mercé la istituzione di un piano metastorico che assolve a *due distinte funzioni protettive*. Innanzi tutto tale piano fonda un *orizzonte rappresentativo stabile e tradizionalizzato* nel quale la varietà rischiosa delle possibili crisi individuali trova il suo momento di arresto, di configurazione, di unificazione e di reintegrazione culturali. Al tempo stesso il piano metastorico funziona come luogo di '*destorificazione*' del divenire, cioè come luogo in cui, mediante la iterazione di identici modelli operativi, può essere di volta in volta riassorbita la proliferazione storica dell'accadere, e quivi amputata del suo negativo attuale e possibile [...]. In virtù del piano metastorico come orizzonte della crisi e come luogo di destorificazione del divenire si instaura un regime protetto di esistenza, che per un verso ripara dalle irruzioni caotiche dell'inconscio e per un altro verso getta un velo sull'accadere e consente di 'stare nella storia come se non stesse'. In virtù di tale duplice complementare funzione protettiva la presenza individuale si mantiene nel mondo, e attraversa i momenti critici reali o affronta le reali prospettive incerte 'come se' tutto fosse già deciso sul piano metastorico secondo i modelli che esso esibisce: ma intanto, pur entro questo regime protetto di esistenza, si reintegra il bene fondamentale da proteggere, cioè la presenza individuale, la quale attraversa il momento critico o affronta la prospettiva incerta ridischiudendosi di fatto ai comportamenti realistici e ai valori profani che la crisi senza protezione magica avrebbe, nelle condizioni date, compromesso⁶⁶.

La magia, in altre parole, da un lato consente di 'ritualizzare l'ottimismo', ma, nello stesso tempo, presuppone una sorta di fatalismo che, se può svolgere una funzione protettiva della labilità della presenza, certamente contrasta con l'ideale di libertà come autodeterminazione che aveva caratterizzato la fase della modernità, e che spiega per certi versi il massiccio ricorso alle tecniche magiche e ai diversi tipi di 'maghi' nella nostra era. E non è difficile oggi cogliere, seppure in filigrana, il paradosso tra le retoriche di libertà come possibilità incondizionata di scelta e gli impliciti richiami a 'modelli operativi' stabili, che esonerano dalla responsabilità. Il carattere evenemenziale della libertà postmoderna, come liberante adesione all'evento, richiama in qualche modo, anche se in un contesto diverso, la funzione protettiva della magia.

⁶⁶ *Ibi*, corsivo mio.

7. *La presenza come trama relazionale*

La magia è «l'arte dei cambiamenti», scrive Mauss⁶⁷, e il modo di indicare questi cambiamenti è attraverso il «legame che viene stretto o sciolto»⁶⁸. Oggi i legami, si è visto, si costituiscono sempre più dentro un'interattività corporalmente dislocata. A differenza dell'interazione corporea (fatta di manipolazioni, attriti, cura) quella della corporeità dislocata non lascia traccia sui corpi, non si deposita come segno tattile con funzione di memoria corporea, non scalda. Il contatto virtuale non lascia il segno; vive nel presente, o al più sopravvive come traccia informatica. È invece dalla 'intercorporeità' di cui parla Merleau-Ponty, piuttosto che dai contatti virtuali, che può emergere una nuova qualità della presenza. «Il soggetto è inaugurato da un raggiungere e un toccare che funzionano senza alcuna coscienza riflessiva, da una suscettibilità originaria al tatto, al volto e alla voce che non può essere sostituita con un atto di volontà»⁶⁹. E ancora: «L'agire su di me inaugura un senso di me che è fin dall'inizio anche un senso dell'altro»⁷⁰.

È questa reciprocità del riconoscimento, questa compresenza rivelatrice nelle due direzioni, che lo spazio virtuale non consente. La reciprocità del tatto (del corpo senziente/sentito) si perde nel 'contatto' online, che del tatto conserva solo la riduzione della distanza. Come scriveva De Certeau in *Fabula mistica*, il «circuito di contatti e contagi» del rapporto intercorporeo interrompe la nostra continuità e rende la nostra presenza qualcosa che non è semplicemente a nostra disposizione. Il 'tra', legato al fatto che «tra i due corpi c'è contiguità ma non continuità», tesse una trama che non può trovare consistenza esclusiva nella relazione virtuale. L'intercorporeità non ha luogo tra presenze senza corpo, ma solo tra «presenze incorporate»⁷¹, situate. È il corpo che ci situa nello spazio e che definisce il luogo.

Per De Certeau il luogo, la dimensione locale della nostra esistenza situata, è una «piccola patria»⁷². Il luogo è poi sede di incroci/incontri, di pratiche⁷³, di legami. Di presenze, anche. E la presenza non è solo

⁶⁷ MAUSS, *Teoria generale della magia*, p. 59. Per McLuhan, d'altra parte, medium è tutto ciò che produce un cambiamento.

⁶⁸ *Ibi*, p. 60.

⁶⁹ D. SPARTI, Postfazione a LA CECLA, *Surrogati di presenza*, p. 169.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ L'espressione è di H. Arendt.

⁷² DE CERTEAU, *La presa della parola*, p. 159.

⁷³ Mi piace ricordare la definizione che De Certeau dà di pratica sociale, come «arte del

un rumore rassicurante (peraltro poco convincente); la presenza ci interpella e ci coinvolge: non solo cognitivamente, ma affettivamente. In questo senso, affermare che il medium è un 'dispositivo evocatore di presenze' significa porre la questione etica. C'è una presenza che distrae e dis-toglie, che, trascinandoci verso il mondo, ci fa perdere il senso della distanza: nella dialettica tra 'inclinazione' (come inesorabile tendere verso) e distanza (come capacità di tenersi fuori, di non lasciarsi totalmente assorbire) Heidegger vedeva la possibilità di evitare il paradosso di una immersione totale nell'oggetto e nel mondo, che produce una chiusura della vita verso se stessa⁷⁴. Ma c'è anche una presenza che apre, ed è quella che non teme la distanza, che non ha bisogno di esorcizzarla, di cancellarla e rimuoverla per rassicurarsi, ma che la accetta come un'occasione, un'opportunità, una sfida, la possibilità di un superamento, di accedere a un 'oltre'⁷⁵.

Se si accetta la distanza che inevitabilmente qualifica la presenza, invece di cercare di saturare la presenza attraverso ridondanza e infinitazione, è possibile cogliere l'occasione per un coinvolgimento meno immediato e immersivo, ma non per questo necessariamente meno intenso; un coinvolgimento che non chiama in causa solo la sensorialità-sensibilità, ma la capacità simbolica, cognitiva, affettiva. I media possono essere visti come evocatori di 'presenze assolute', che celebrano per la collettività umana la rassicurante permanenza di un mondo per tanti versi inafferrabile, o come evocatori di distanza nella presenza, di simboli che invitano a non esaurire nella constatazione della sua permanenza il nostro rapporto col mondo.

La presenza non è di soggettività e di realtà, ma di spazi intersoggettivi, di 'tra', di possibili trame relazionali. L'itinerario dell'esperienza che a partire dal corpo in relazione si dispiega, prende allora la forma di quella che Ricoeur definisce una 'itineranza'. Tra il nomadismo postmoderno che rinuncia a ogni direzione e significato e il neomagismo che cerca di ricreare stabilità e ordine evocando e cercando di controllare la potenza misteriosa e minacciosa del *mana*, è possibile una via diversa, proprio a partire dall'osservazione dell'ambiente (urbano e mediatizzato) in cui siamo immersi: «La città non si presta a letture semplici, impedisce la totalizzazione dello sguardo e allude a un'unità plurale,

fare» associata alle «battaglie per vivere» (*ibi*, p. 220).

⁷⁴ M. HEIDEGGER, *Interpretazioni fenomenologiche di Aristotele*, Guida, Napoli 2001.

⁷⁵ Sulla dialettica tra immersione e distanza nel cinema, che fin dalle origini ha unito la dimensione magica e quella tecnica, si veda CASETTI, *L'occhio del '900*. Sul tema della «visione immersiva», un saggio recente di un certo interesse è A. GRIFFITHS, *Shivers down your Spine: Cinema, Museum and Immersive View*, Columbia University Press, New York 2008.

a una mediazione sempre imperfetta che si manifesta anche nel lutto per la fine della comprensione totale, a favore dell'itineranza»⁷⁶. È in questo movimento di ricerca non garantita, ma aperta tuttavia alla speranza, che è possibile «l'annuncio del senso attraverso le fratture della metropoli»⁷⁷. E anche dei media.

⁷⁶ RIVA, *Decostruzione o narrazione?*, p. 35.

⁷⁷ P. RICOEUR, *Urbanizzazione e secolarizzazione*, in RIVA (a cura di), *Leggere la città*, p. 96.

CLAUDIO BERNARDI

‘Actio et repraesentatio’

Il caso della Passione di Cristo

La storia del teatro indica nel Novecento il secolo della rivoluzione scenica il cui filo rosso sarebbe costituito dalla tensione al superamento della rappresentazione, con i casi limite del teatro della crudeltà di Antonin Artaud e dell’arte come veicolo di Jerzy Grotowski. Per essi tutti i codici teatrali classici (testo, personaggio, scenografia, edificio teatrale, finzione, mimesi, intreccio ecc.) risultano antichità antropologiche. Dopo di loro, si discute se sia mai possibile fare a meno della rappresentazione-finzione o se invece non sia più sensato parlare di spostamenti continui dei confini della rappresentazione perché non si riesce mai a superarli, dato il costitutivo intreccio di azione reale e rappresentazione non solo in scena, ma anche nella vita quotidiana¹.

La crisi della rappresentazione nel teatro del Novecento e contemporaneo è la crisi, in realtà, di un modello di rappresentazione, quello che si è imposto dal Rinascimento e che si fonda su due pilastri intimamente connessi². Il primo concepisce la rappresentazione come «*ri-presentazione, ri-produzione* di qualcosa (il testo drammatico) che gli pre-esiste, in una forma (quella scritta) ritenuta del tutto compiuta e autosufficiente. La scena, appunto, non deve far altro che ri-presentare questa forma, *ripeterla*, fornendole semplicemente “una illustrazione sensibile” (Derrida)». Il secondo vede la rappresentazione teatrale come realtà totalmente «*fittizia*, del tutto sprovvista di valore in sé (valore d’uso) e la cui sola funzione è quella di *stare per* qualcos’altro, di rinviare, ri-presentandolo (ri-producendolo, ripetendolo) ad un “altro da sé”, ad un “altrove” che è l’unico a possedere valore. Nel teatro di rappresentazione la scena “sta per” il mondo, reale o immaginario, che riproduce (ne è la metafora)»³.

¹ M. DE MARINIS, *Seminario sulla rappresentazione. Testo-base*, in Id. (a cura di), *Rappresentazione. Theatrum philosophicum. Due seminari del gruppo di lavoro*, «Culture teatrali», 18 (2008), p. 7.

² S. DALLA PALMA, *La scena dei mutamenti*, Vita e Pensiero, Milano 2001, pp. 60-69.

³ DE MARINIS, *Seminario sulla rappresentazione*, p. 7.

L'ideologia teatrale moderna, che concepisce la rappresentazione come puro rimando ad altro, nega però e occulta la realtà della produzione scenica, la pratica significativa, la presenza dell'attore, che fanno di ogni spettacolo teatrale un evento, i cui requisiti sono «unicità, imprevedibilità e irripetibilità»⁴. Nel caso della Commedia dell'Arte, che spesso fa a meno di un testo scritto, l'azione dell'attore prevale sulla rappresentazione, la forma aperta di teatro su quella chiusa. In tutti i casi, anche nel teatro di pura rappresentazione, l'evidenza è che «coesistono finzione e realtà, azione e simulazione, elementi presentativi ed elementi rappresentativi»⁵.

L'avvento della regia, contrariamente a quanto si pensa, ha rafforzato l'ideologia della rappresentazione, in quanto l'imitazione della realtà, ovvero la ripetizione o ripresentazione fittizia di azioni e personaggi, di situazioni esteriori ed interiori, prevale o addirittura diventa indipendente dalla riproduzione di un testo drammatico antecedente. Il che dà luogo a un terzo tipo di rappresentazione in cui si assiste alla replica e ripetizione «di un'occorrenza teatrale fortemente strutturata e rigidamente programmata e, come tale, replicabile a piacere»⁶ e dunque possibilmente priva degli elementi 'vari ed eventuali' che caratterizzavano la messa in scena delle compagnie capocomicali. «Il conflitto fra l'attore e la regia (il regista) non è quindi altro che la forma specifica assunta, alla fine dell'Ottocento, da quello più generale, e più antico, fra presenza e rappresentazione», conflitto costitutivo di qualsiasi messa in scena o spettacolo teatrale, nel quale si coniugano nello stesso tempo «rappresentazione fittizia e presenza vera, finzione codificata ed evento imprevedibile»⁷.

Nelle sue punte più radicali, come in Artaud, che inventa il teatro come azione reale del corpo-mente, tutte e tre le tipologie di rappresentazione, di cui abbiamo parlato, vengono criticate: «1) rappresentazione come riproduzione "fedele" del testo; 2) rappresentazione come imitazione della realtà; 3) rappresentazione come ripetizione»⁸.

Una delle conseguenze maggiori della crisi novecentesca della rappresentazione è costituita dallo sviluppo crescente delle arti performative, il cui statuto si fonda su elementi molto distanti dai tre modelli di

⁴ *Ibi*, p. 8.

⁵ *Ibi*, p. 9.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibi*, p. 10.

⁸ *Ibi*, p. 9.

rappresentazione sopra citati. Le *performing arts* infatti mirano di più alle relazioni e ai processi che all'allestimento di opere-prodotti. Puntano all'evento e all'accadimento, «alle pratiche di flusso», in cui ha rilevanza l'ostensione e il rinvio a sé, «oltre e prima che di rinvio ad altro da sé, di produzione (di senso, di realtà) oltre e prima che di riproduzione»⁹. Nella dimensione performativa, insomma, prevale la dimensione ostensiva-presentativa su quella rappresentativa. Domina la presenza sulla rappresentazione, che tuttavia non è del tutto eliminabile¹⁰.

Se le cose stanno così, occorre spostare l'indagine più che sulle tipologie dei rapporti possibili tra finzione e realtà, sulle ragioni del loro diverso rapporto nel corso del tempo e sul senso della ricerca di realtà o della 'presenza reale' nella storia dell'Occidente.

1. *Il teatro di Atene*

Per capire la natura e il fine della rappresentazione teatrale occorre richiamare brevemente la genesi teatrale, nella città che inventò il teatro e nel tempo in cui venne inventato. Atene, nel V secolo avanti Cristo, visse un periodo di grande splendore. Vi fiorivano le arti, le scienze, i commerci, le ricchezze, le conquiste. All'origine di questa fiammata di civiltà stava un ridotto consorzio di tribù della Grecia che era riuscito a battere per mare e per terra la potenza mondiale del momento, l'impero persiano. Come era stato possibile? Grazie a cosa?

Parrebbe grazie alla scienza. Grazie al *logos*.

A un certo punto della loro storia, i greci avevano individuato nella irrazionalità, nell'ignoranza e nella non conoscenza delle cose la causa degli errori, dei problemi e dei disastri del mondo. Inventarono la filosofia come scienza della realtà. Il filosofo si occupa di conoscere le cause, i fini, l'essenza di tutte le cose ed è convinto che con la scienza e con il retto uso della ragione e del ragionamento si possano risolvere tutti i problemi dell'umanità. Il primo dei quali è: come si fa a vivere insieme senza scannarci? Perché, come avrebbe detto secoli dopo Hobbes, *homo homini lupus*, l'uomo è lupo all'altro uomo? Quale peste, quale morbo colpisce gli uomini ed è così virulento e inarrestabile da portare una società alla barbarie, all'autodistruzione, alla guerra intestina di tutti contro tutti?

Che cosa fosse la peste civile, la peste che porta al dissolvimento di

⁹ *Ibi*, p. 11.

¹⁰ *Ibi*, pp. 10-12.

qualsiasi comunità, i Greci lo sapevano benissimo perché la storia di quella peste l'avevano sentita raccontare fin da piccoli e da secoli in un loro grandissimo poema. L'*Iliade* di Omero, infatti, si apre con una peste connessa all'ira di Achille, entrambe fonte di 'infiniti lutti' per gli Achei. Anche la celebre tragedia di Sofocle, *Edipo re*, comincia allo stesso modo. La peste infuria su Tebe e gli abitanti si recano dal loro re Edipo a chiedere di rimuovere colui che ha portato o attirato il flagello su Tebe. Come nell'*Iliade*, si interpella un indovino che dice che la peste cesserà solo quando verrà trovato l'assassino di re Laio, il padre di Edipo.

Con evidenza, la peste è una metafora del dissolvimento di una società. Non ci sono cause naturali in caso di distruzione di uomini, beni, ambienti. La causa di qualsiasi evento funesto è sempre umana. È sempre colpa di qualcuno. Qualcuno che porta il male nel mondo, nella città, nel sociale. Qual è questo male?

Per René Girard è il desiderio mimetico, che genera prima la rivalità e poi l'inimicizia tra uguali, tra fratelli, consanguinei, conterranei. I miti di tutti i popoli, quando parlano della fondazione delle diverse società, parlano sempre di dei, semidei ed eroi, tutti parenti, che si ammazzano tra loro. Dall'Olimpo dei Greci, in cui il padre Cronos si mangia i figli subito alla nascita per non avere rivali, alla fondazione di Roma, con i due gemelli Romolo e Remo, alla Bibbia, con la vicenda di Caino e Abele, la vicenda fondativa del cosmo e della comunità appare sempre la stessa: se si presentano condizioni di parità, tra due o più persone, si arriva sempre a una guerra intestina, al caos, al disordine. Ecco la peste.

Diagnosticato il male, la guerra di tutti contro tutti o l'*homo homini lupus*, l'umanità provvede subito al rimedio. Il consiglio più ragionevole era che se è vero che il male deriva dall'uguaglianza tra persone perché genera conflitti e rivalità da cui nascono la distruzione e la lotta di tutti contro tutti, il bene non può essere che la realizzazione della diversità e della differenza. Infatti, se si è tutti diversi, se ognuno desidera mete, persone, oggetti differenti da quelli degli altri, non possono sorgere conflitti e invidie. E perché ognuno sappia e conosca qual è il suo posto nel mondo, qual è la sua 'unicità', qual è l'orizzonte dei suoi desideri e affinché ognuno non sia indotto in tentazione dal desiderio e dalla posizione altrui, si racconta, poeticamente, come stanno le cose, come è fatta l'umanità, qual è il male e il bene del mondo. Nascono i miti di fondazione¹¹.

Nei miti di tutti i popoli, gli inizi sono sempre caotici, contraddistinti da feroci dissidi tra divinità, giganti, mostri, eroi, uomini, animali. Il

¹¹ R. GIRARD, *Delle cose nascoste fin dalla fondazione del mondo*, Adelphi, Milano 1983 (ed. or. *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Grasset & Fasquelle, Paris 1978).

caos, infine, termina per la vittoria di un dio che pone in ordine tutte le cose, crea le differenze, stabilisce un armonico e pacifico consorzio di esseri celesti, terrestri, marini. Il mitico tempo delle origini o età dell'oro cela, abilmente, il fatto che la società della differenza è una società gerarchica e piramidale, in cui qualcuno 'naturalmente' o 'per volere degli dei' sta sopra e qualcuno sta 'naturalmente' – e sempre 'per volere degli dei' – sotto. Nascono le differenze 'naturali' tra uomo e donna, ricco e povero, forte e debole, bello e brutto, principe e suddito, sano e malato, servo e padrone.

Il mito però (la rappresentazione) non riesce a convincere se non è accompagnato dall'esperienza reale (il rito). Chi sta sotto ha sempre il sospetto che l'ordinamento 'naturale' o 'divino' sia troppo favorevole a quelli che stanno sopra e che perciò sia inventato, sostenuto e promosso dalle classi dominanti. L'invidia del basso verso l'alto è, peraltro, incrementata dall'invidia reciproca dei simili di condizione che stanno ai vertici della piramide e che soffiano sul fuoco dell'insoddisfazione per sottrarre il posto ai loro pari. Per evitare gli effetti apocalittici dell'invidia e della rivalità (guerre, violenze, ruberie, delitti, disordine ecc.) si istituisce il rito religioso. Non per predicare la pace, ma per realizzarla. Come?

Con l'invenzione del capro espiatorio¹². Il rito fondamentale di ogni religione è il sacrificio di vittime non casuali. Il sacrificio si compie per placare l'ira divina, espiare le colpe umane, purificare dal male la comunità, propiziando così il benessere, la salute, la prosperità di tutto il popolo¹³. Messo in termini così generali, non è facile cogliere nel rito religioso la natura del male e il motivo dell'assassinio rituale. Che l'esigua carneficina religiosa serva a evitare l'olocausto di tutto il popolo lo si capisce molto più agevolmente quando si riporta il sacrificio nell'alveo del suo contesto naturale che è quello festivo. Tutti i tempi sacri discendono dal tempo sacro per eccellenza, quello della fondazione del mondo. E sappiamo che il mito di fondazione verte sempre su un inizio caotico e violento in cui grazie alla vittoria del fondatore, o meglio grazie all'uccisione (leggi: sacrificio) di qualcuno (un parente, presentato sempre come 'malefico'), tutti 'vissero felici e contenti'.

La corruzione sociale, il rischio di ricadere nella peste civile, richiede dunque una vaccinazione periodica, un antidoto contro l'influenza ugualitaria. Periodicamente, perciò, ogni società si sottopone volonta-

¹² R. GIRARD, *Il capro espiatorio*, Adelphi, Milano 1987 (ed. or. *Le bouc émissaire*, Grasset, Paris 1982).

¹³ Sull'argomento si veda S. UBBIALI (a cura di), *Il sacrificio: evento e rito*, Edizioni Messaggero-Abbazia di Santa Giustina, Padova 1998.

riamente a una esperienza rituale di caos e disordine per provare gli effetti reali del desiderio mimetico, della rivalità tra uguali e della violenza reciproca e così desiderare, rinnovandolo, l'ordine stabilito. Nel rito di fondazione (e rifondazione sociale) si ripetono, in forma controllata, il trauma originario e la via della salvezza. Come in ogni rito di passaggio, tre sono le fasi della festa: nella fase preliminare si susseguono segni e figure di allontanamento e separazione dal tempo ordinario e di entrata nel tempo straordinario del caos divino. Le regole di tutti i giorni sono sospese. Si possono fare azioni altrimenti illegali e punite. Per esempio a Carnevale (sopravvivenza cristiana di un rituale pagano di Capodanno) compaiono le maschere che indicano l'irruzione dell'identità caotica: uomini vestiti da donne, vecchi da giovani, mostri, streghe. Abbondano gli esseri orripilanti di tutte le specie, superuomini e subuomini, demoni e morti viventi. Con l'andar del tempo, il comportamento di queste maschere diventa sempre più aggressivo e intollerabile, fino ad un punto culminante. Quando si raggiunge il massimo del caos, ovvero di esperienza rituale della violenza, si entra nella fase centrale del rito, in cui si cerca il colpevole, il responsabile del disordine – come il Monarca dei Matti o il Re dei Folli a Carnevale –, che viene alla fine catturato, processato e condannato a morte.

L'eliminazione del Re del disordine porta alla terza fase del rito di passaggio, la fase postliminale: il ritorno convinto all'ordine, alla gerarchia, e quindi alla pace e alla prosperità. Il segreto del successo politico e sociale del rito sacrificale sta nel fatto di riuscire a coalizzare l'energia della violenza reciproca, quella di tutti contro tutti, nella moltiplicata energia unitaria di tutti contro uno: il capro espiatorio. La pace e la prosperità, l'alta coesione sociale e politica, favorita dal sistema religioso sacrificale, hanno come controparte la necessità di una presenza costante di capri espiatori, persone o gruppi di emarginati (stranieri, ebrei, handicappati, lebbrosi, neri, zingari ecc.) a cui addossare tutte le colpe del mondo (*peccata mundi*) e contro cui scatenare la rabbia e la violenza popolare.

A tentare di uscire dal sistema religioso e sacrificale, contemporaneamente lanciando il primo Stato democratico, furono i Greci. Come abbiamo visto, la loro soluzione si fondava sul primato del *logos*, della scienza, delle tecniche e delle arti. Individuavano nella parte animale, passionale, pulsionale, irrazionale degli uomini la causa delle discordie, delle rivalità, degli insani appetiti, delle violenze reciproche, dei deliri di onnipotenza e delle dittature. Solo, invece, ragionando, discutendo e conoscendo si potevano risolvere tutti i problemi. E la storia e i fatti parvero dar loro ragione. Non solo perché riuscirono a battere i Persiani, ma soprattutto perché diedero inizio a una prodigiosa fioritura della

civiltà, sostenuta da una espansione economica, militare, politica e culturale, di enorme influenza nel corso del tempo fino a oggi.

In questa prospettiva di sostituzione della cultura sacrificale degli antichi dei con la scienza, deve essere inclusa l'invenzione del teatro, che nasce come evento o rito politico della democratica Atene. Aveva luogo una volta all'anno, durante le Grandi dionisiache, le feste dedicate a Dioniso, il dio più irrazionale e passionale che si possa immaginare. Dioniso era il dio del vino, il dio dell'ebbrezza, il dio della maschera, il dio dell'indistinzione, del caos, degli istinti sfrenati, il dio della follia. Dioniso era la quintessenza del male, la violenza orgiastica, contagiosa. Perciò, secondo la terapia democratica e scientifica degli ateniesi, si cercò di addomesticare il dionisiaco attraverso il teatro¹⁴. Una volta all'anno, la *pòlis* ateniese metteva a disposizione le proprie energie migliori per organizzare un concorso drammatico al fine di vaccinare l'intera popolazione contro il morbo antico della violenza reciproca. Il termine appropriato non sarebbe vaccino, ma catarsi, purga, liberazione del corpo sociale dall'intossicazione mimetica del desiderio. Una volta all'anno, quindi, la città di Atene, con i suoi alleati, si prendeva una grande purga per liberarsi dal rischio di prendere la peste civile. Il teatro era l'eccezione, non la regola: un evento civico straordinario, un'esperienza di pietà e orrore, un viaggio nella notte delle passioni e del dionisiaco, negli abissi di morte di città, famiglie, popoli infetti dalla violenza mimetica come Tebe, gli Atridi, i Persiani...

L'uomo perfetto per la perfetta società democratica è l'uomo che non pecca di superbia (l'*ubris*) e non sfida dei, destino, fato, limiti, travolgendo se stesso e i suoi cari, come capita a tutti gli eroi e alle eroine delle tragedie greche. Né tanto meno esprime la sua parte animalesca e basso-corporea come succede nelle commedie aristofanesche, violentissime satire dei vizi ritenuti la causa del declino e del degrado civile. Ad Atene tutto sembrava filare per il meglio finché visse Pericle, ma ancora una volta la peste, quella vera del 430 a.C., annunciava la peste sociale e con essa la fine del sogno greco, quello di aver trovato la soluzione contro le vie degli empi, la discordia e la barbarie.

L'antica rivalità tra Sparta e Atene sfociò nella guerra trentennale del Peloponneso (431-404 a.C.). Vinse Sparta. Che non era una *pòlis* democratica, ma aristocratica. Tutta forza e poco cervello. Un abisso rispetto alla grandissima intelligenza, scienza e sapienza di Atene. Fu un trauma. Ma già ne avevano parlato, gli ateniesi. Già si erano chiesti perché e come la *pòlis* più intelligente e sapiente della Terra stesse perden-

¹⁴ M. MASSENZIO, *Dioniso e il teatro di Atene. Interpretazioni e prospettive critiche*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1995.

do tutto. Aristofane, che era un conservatore aristocratico, si scagliava contro Cleone e il suo populismo che aveva introdotto la corruzione e gli interessi di parte nel sistema. Euripide chiudeva il secolo d'oro del teatro ateniese con la tragedia più orrorifica: *Le Baccanti* (407-406 a.C., messa in scena ad Atene nel 403 a.C.), in cui trionfavano Dioniso, il caos, l'orgia, il cannibalismo, la follia. Parve una dichiarazione di sconfitta del *logos* greco.

I greci si convinsero che non ci poteva essere riscatto collettivo dell'umanità. L'unica salvezza poteva essere solo di ordine individuale, personale o di piccoli gruppi di eletti e di iniziati. Tre furono le principali vie di salvezza dopo il naufragio della democrazia ateniese: la filosofia, l'arte olimpica, la religione misterica. Nessuna era una soluzione 'democratica', per tutti. Il 'popolo' veniva lasciato a se stesso perché troppo incline al populismo, alla demagogia, alle passioni, alle superstizioni religiose. Il teatro, da rito civico, si trasformò in spettacolo con l'istituzione della replica.

Platone aveva, in realtà, cercato e proposto una soluzione 'scientifica' alla questione. Platone, nella sua giovinezza aveva vissuto tutte le vicende più traumatiche di Atene: la vittoria di Sparta, il governo dei trenta tiranni e, soprattutto, l'ingiusta condanna a morte di Socrate, l'uomo più mite, saggio, ironico e intelligente di Atene. Fu una condanna discussa in pubblica assemblea e votata a maggioranza quella che aveva costretto al 'suicidio' Socrate, nel 399 a.C. Come aveva potuto un sistema politico considerato perfetto condannare a morte un innocente, un giusto, un galantuomo?

L'obiezione generale di Platone fu che se la scienza e il *logos* sono la salvezza dell'umanità, a dirigere amministrazione e stato dovrebbero essere quelli che maggiormente hanno scienza e coscienza: i filosofi, gli scienziati. E per lo stesso motivo dovevano essere tenute fuori dalla vita pubblica esperienze e persone con poca ragione e tanta passione, come la musica o il teatro, il salsicciaio o la donna. Il progetto politico di Platone piacque molto ai tiranni di Siracusa, i primi a comprendere la vantaggiosissima posizione di una dittatura della scienza e della verità. Platone tre volte andò a Siracusa e tre volte si infuriò, andandosene sbattendo la porta. Ogni volta si ritirò nella sua amata Accademia, fondata nel 387 a.C., per creare un ambiente di studio, formazione, ricerca, riflessione, slegato dalle vicende politiche e dalle contingenze della storia¹⁵.

Il sogno politico ateniese si dissolse in poco tempo. La democrazia

¹⁵ M. DONI, *La comunità in-fine*, in C. BERNARDI - C. GIACCARDI (a cura di), *Comunità in atto. Conflitti globali, interazioni locali, drammaturgie sociali*, «Comunicazioni sociali», 29 (2007), 3, pp. 423-424.

radicale e partecipata di Pericle lasciò il posto al modello di democrazia rappresentativa che ancor oggi è la forma più diffusa e nota di democrazia in vigore in Europa e nel mondo: il governo di pochi col consenso di molti. Nei secoli successivi in Grecia e altrove la democrazia continuò a perdere pezzi. L'uguaglianza delle genti era sovrastata dall'esigenza di conquistare e unire popoli diversi per fede, cultura, religione, razza, usi e costumi. L'idea nuova venne da Alessandro Magno, che usò la forza per conquistare il suo impero e impose la cultura ellenica, così ampia, colta e raffinatamente sacrificale, per unirlo.

2. *Lo spettacolo di Roma*

L'ellenismo continuò a essere il collante universale, almeno per le classi dominanti, anche sotto l'impero romano, un dominio in apparenza fondato sulla forza delle legioni, ma anche accettato grazie all'estensione giuridica della cittadinanza romana a tutti gli alleati e i federati. In linea teorica, l'impero romano continuava a considerarsi una repubblica fondata sulla conciliazione tra patrizi e plebei (SPQR, *Senatus Populusque Romanus*). I romani continuarono sempre a odiare i re e a non sopportare i tiranni. L'imperatore non era né un re, né un tiranno. La sua nomina doveva essere infatti ratificata dal Senato, di cui era il *princeps*, il primo, non il padrone. La concentrazione di poteri nelle sue mani era giustificata dalla necessità di governare le province dell'impero alle prese continue con conflitti e rivolte. Il bilanciamento dei poteri tra Senato, come governo degli interni, e Imperatore, come ministro degli esteri, si snaturò per il progressivo svuotamento del potere del Senato dovuto, almeno in parte, alla formidabile intesa tra Cesare e popolo, ottenuta grazie alla politica del *panem et circenses*¹⁶.

Se Atene ha inventato il teatro, Roma inventa lo spettacolo. Di grande impatto, di grande effetto, di grande presa. Lo spettacolo di Roma infatti è un *reality show*. Non finge un assassinio, non nasconde il sangue. È un teatro della crudeltà e delle passioni scatenate. Le vittime sacrificali dell'alleanza 'democratica' tra Cesare e popolo sono migliaia, martiri cristiani inclusi. Il rapporto diretto tra Cesare e il popolo avviene nell'anfiteatro. Cesare fa quello che il popolo vuole, ordina la morte dei nemici del popolo o salva i suoi beniamini, e in tal modo paralizza e terrorizza il Senato e tutti i corpi intermedi. Il *panem et circenses* è la più geniale for-

¹⁶ P. VEYNE, *Il pane e il circo. Sociologia storica e pluralismo politico*, Il Mulino, Bologna 1984 (ed. or. *Le pain et le cirque. Sociologie historique d'un pluralisme politique*, Éditions du Seuil, Paris 1976).

ma di governo demagogico e dunque patologicamente democratico del popolo. La soluzione politica dell'impero romano non si fonda quindi come in Grecia sul *logos*, sulla ragione, sulla discussione e sull'argomentazione, sull'assunzione attiva di responsabilità nella vita pubblica. No. Il sistema si fonda sullo scatenamento delle passioni, sull'intrattenimento a oltranza, sulla moltiplicazione dei pani e delle vittime. La maledizione delle guerre civili che aveva insanguinato la repubblica romana e aveva costretto ad arrivare di fatto a un unico e supremo capo, l'imperatore, ritornava comunque negli intrighi di corte, nelle carneficine di palazzo, negli scontri tra famiglie, dinastie, generali degli eserciti. Anche in un sistema gerarchico, fondato sulla forza, sulla *dura lex sed lex*, sull'ordine ferreo e universale, la peste civile non scompare, ma anzi cresce a dismisura, lasciando dietro di sé solo rovine, distruzione, morte.

L'analisi della teologia, della politica e del teatro romano ce la fornisce il più erudito di tutti i romani: Marco Terenzio Varrone (116-27 a.C.). Costui condivideva la concezione stoica di Dio e del mondo e definiva Dio come 'l'anima del mondo' che i Greci chiamavano *kosmos*. Dio reggeva il mondo tramite la ragione e il movimento. Il *kosmos*, questo dio anima del mondo, non riceveva culto e non era oggetto della religione. Perciò verità e religione, conoscenza razionale e ordine culturale venivano posti su due piani completamente diversi. «L'ordine culturale, il mondo concreto della religione, non appartiene all'ordine della *res*, della realtà come tale, ma a quello dei *mores* – dei costumi. Non sono gli dei che hanno creato lo Stato, è lo Stato che ha istituito gli dei, la cui venerazione è essenziale per l'ordine dello Stato e per il buon comportamento dei cittadini. La religione è nella sua essenza un fenomeno politico»¹⁷.

In questa prospettiva, Varrone distingue tre tipi di teologia, quella mitica, quella civile e quella naturale. Ogni tipo di teologia ha il suo tipo di teologi: «i teologi della teologia mitica sono i poeti, perché hanno composto canti sugli dei e sono così i cantori della divinità. I teologi della teologia fisica (naturale) sono i filosofi, cioè gli eruditi, i pensatori, che, andando al di là delle abitudini, si interrogano sulla realtà, sulla verità; i teologi della teologia civile sono i "popoli", che hanno scelto di non allinearsi ai filosofi (alla verità), ma ai poeti, alle loro visioni poetiche, alle loro immagini e alle loro figure»¹⁸.

A ogni teologia corrisponde uno spazio specifico: lo spazio della teologia mitica è il teatro, che aveva di fatto un rango religioso e culturale, essendo opinione comune che gli spettacoli fossero stati istituiti a Roma

¹⁷ J. RATZINGER (papa Benedetto XVI), *Verità del cristianesimo?*, «Vita e Pensiero», 83 (2000), 1, p. 4.

¹⁸ *Ibidem*.

per ordine degli dei; lo spazio della teologia politica è l'*urbs*; quello della teologia naturale il *kosmos*.

Diverso, ovviamente, è il contenuto delle tre teologie: quello della teologia mitica sono le favole sugli dei, create dai poeti; quello dello Stato è il culto; quello della teologia naturale è l'indagine sulla natura degli dei. Che essi siano fatti di fuoco o siano numeri o siano atomi o siano altro, resta l'evidenza che la teologia naturale opera una demitizzazione e una razionalizzazione delle apparenze mitiche attraverso la conoscenza scientifico-naturale. Ciò significa, però, la demolizione del culto e della religione con grave danno dell'ordine pubblico, per cui ciò che i sapienti e gli scienziati fanno (che gli dei sono delle favole e dunque non esistono) non va detto in pubblico, ma tenuto dentro alle congreghe delle scuole accademiche e filosofiche. La natura politica delle altre due teologie emerge di conseguenza. Esse infatti trattano delle istituzioni divine degli uomini. La teologia civile non ha in sostanza alcun dio e per questo si appoggia alle favole dei poeti, al teatro come *religio* di cui lo Stato ha assoluto bisogno per garantirsi l'esistenza e l'ordine pubblico. Totale: mentre la teologia naturale non ha culto, ma ha una divinità, la teologia civile ha il culto, ma nessuna divinità. La sua finalità è di natura squisitamente politica. Il culto religioso è il legame e il collante, molto più efficace della forza e delle leggi, del sistema sociale¹⁹. E il rito principale dello spettacolo politico-religioso è il teatro della crudeltà, l'incessante sacrificio di schiavi crocifissi.

3. *L'evento di Gerusalemme*

La fede cristiana per sant'Agostino non si basa sulla poesia e sulla politica, ma sulla conoscenza razionale, perché venera quell'Essere che sta a fondamento di tutto ciò che esiste. I cristiani, pur sostenendo che Dio è la natura, il cosmo, la realtà, tuttavia affermano che non tutta la natura è Dio. Il cristianesimo in altri termini separa la natura dall'Essere che lo fonda. La separazione tra natura e Dio permette un culto a Dio, un Dio che è entrato nella storia, si è fatto storia, per incontrare l'uomo e in tal modo l'uomo può incontrare Dio e la razionalità può diventare religione. Discussioni teologiche a parte, la novità radicale del cristianesimo non era la teoria, ma la prassi etica, caratterizzata dalla dimensione radicalmente filantropica. Il primo comandamento in tale direzione fu

¹⁹ *Ibi*, pp. 4-5.

la condanna, senza se e senza ma, degli spettacoli antichi²⁰. A proporre in maniera universale, per tutti, l'uguaglianza, la libertà e la fraternità, non fu la rivoluzione francese, ma la rivoluzione cristiana, la prima di tutte le rivoluzioni perché è stata ed è il loro fondamento, sebbene esse siano spesso il suo tradimento, travisamento, sviamento. Il punto focale dell'incomprensione e del rifiuto del cristianesimo nel corso del tempo è la sua rinuncia a Satana e al suo regno di violenza. È sempre Girard a spiegare che è stata l'azione di Cristo, preparata e preceduta dall'evoluzione antisacrificale della Bibbia ebraica, a svelare i processi mimetici violenti e i meccanismi sacrificali della cultura umana, prescrivendo come unico antidoto e soluzione la logica della non rappresaglia, del perdono e del dono. Non si tratta di una negazione del desiderio mimetico, ma di un

suo riorientamento completo basato sull'imitazione del Dio non violento di cui Gesù si dichiara figlio, su un'obbedienza amorosa e totale, che da un punto di vista mimetico può essere definita solo come una mediazione interna e assoluta d'amore. Tutte le potenzialità positive del mimetismo umano sono riscattate e portate alla luce in una vera seconda creazione dell'uomo, che rovescia la sua origine violenta indicata nella Bibbia dalla disobbedienza di Adamo ed Eva e dal fratricidio compiuto da Caino. Questo messaggio, scandaloso nel senso originario del termine, verrà pagato da Gesù con la sua stessa vita. Le forze di Satana, colpite in quella che è la loro causa generatrice, reagiscono col loro vecchio sistema, trasformando Gesù nell'ennesimo capro espiatorio. Ma la differenza tra il Dio di Gesù e le divinità violente concepite dall'uomo trionfa proprio nel momento della sconfitta terrena del Figlio di Dio. Il racconto della Passione ci mostra per la prima volta con una chiarezza agghiacciante il meccanismo collettivo della persecuzione di una vittima inerme, che rimane estranea fino in fondo allo *skandalon* dei suoi persecutori, dichiarando fino alla fine la propria innocenza e perdonando i persecutori. È la prima voce di una vittima totalmente innocente. «Padre, perdonali, perché non sanno quello che fanno». Satana, il fondamento violento dell'uomo occultato «sin dalla fondazione del mondo», rimane sconfitto. La vicenda raccontata in modo deformato e confuso dai miti è per la prima volta chiarita, i doppi vincoli persecutori che non lasciano vie di scampo sono per la prima volta svelati. L'origine pienamente umana della violenza è rivelata²¹.

La morte e la resurrezione di Cristo costituiscono il cuore del messaggio cristiano. La croce è la costituzione della nuova umanità. È la festa della

²⁰ L. LUGARESI, *Il teatro di Dio. Il problema degli spettacoli nel cristianesimo antico (II-IV secolo)*, Morcelliana, Brescia 2008.

²¹ G. FORNARI, *Fra Dioniso e Cristo. La sapienza sacrificale greca e la civiltà occidentale*, Pitagora, Bologna 2001, pp. 29-30.

liberazione da ogni dominio, da ogni sopruso, da ogni schiavitù esteriore e interiore, violenta o sottile. La croce è la prima carta dei diritti dell'uomo. Se la Passione di Cristo è la vicenda storica più rappresentata del mondo, è perché è stata l'evento che più di tutti ha svelato il mistero dell'umanità. La realtà della morte, della violenza, dell'ingiustizia, del tradimento, dell'abbandono, del dolore, della crudeltà. Ma anche dell'amore, del coraggio, della dedizione. Dell'umano e del divino.

La rappresentazione della Passione è un genere di evento, di rito e di spettacolo insieme, originale. Ogni Passione è un evento che smuove una comunità. Un'intensa e coinvolgente esperienza dell'umano accade in ogni luogo dove si rappresenta. Gli attori della Passione interpretano personaggi che non li abbandonano più nella vita, al punto che gli attori sono noti spesso con il nome che hanno nella sacra rappresentazione e la loro vita viene sempre confrontata con quella presunta del personaggio²². Nessuna predica riesce a spiegare meglio di una partecipazione a una Passione che ogni uomo è comunque responsabile, interprete e protagonista della propria vita, che ogni cosa che facciamo o diciamo decide del male o del bene che gli altri ricevono²³.

Il teatro della Passione nasce nel Medioevo, in un periodo di insuperabili discordie all'interno di città, territori, nazioni, e nasce proprio per rompere il circolo vizioso delle violenze, delle faide, dell'odio, delle inimicizie e delle ingiustizie. Le confraternite di flagellanti nell'Italia del XIII secolo volevano con il loro scioccante bagno di sangue far iniziare il circolo virtuoso della pace, della benevolenza, della solidarietà²⁴. Non pensavano alla salvezza personale, ma alla salvezza comunitaria. E come pensavano di uscire dal regno satanico della discordia e della violenza? Ponendo al centro della vita sociale e politica l'unica via di salvezza: il Cristo crocifisso, l'Uomo che Dio aveva mandato sulla terra non per vendicarsi degli uomini, ma per amarli, servirli, salvarli²⁵.

Al centro della vita delle confraternite, ma anche al centro della vita religiosa e politica delle società cristiane dei secoli XIII-XV si trova quello che è stato definito come il teatro della pietà o teatro della misericordia.

²² C. FABRE-VASSAS, *Il teatro della Passione*, in G. CHARUTY (a cura di), *Nel paese del tempo. Antropologia dell'Europa cristiana*, Liguori, Napoli 1995, pp. 105-141.

²³ C. BERNARDI, *Il teatro della pietà. La fondazione del corpo politico nella Passione di Cristo*, «Comunicazioni sociali», 25 (2003), 2, pp. 231-243.

²⁴ M. ANSPACH, *A buon rendere. La reciprocità nella vendetta, nel dono e nel mercato*, Bollati Boringhieri, Torino 2007 (ed. or. *A charge de revanche. Figures élémentaires de la réciprocité*, Éditions du Seuil, Paris 2002).

²⁵ R. GIRARD, *Je vois Satan tomber comme l'éclair*, Grasset & Fasquelle, Paris 1999, pp. 212-236.

dia²⁶. Il teatro della Pietà era la messa in scena della Passione di Cristo attraverso tutti i mezzi di comunicazione possibili in quell'epoca: sermoni, canti, immagini (pitture e simulacri), paraliturgie, processioni, teatro religioso, riti liturgici, devozioni²⁷. Lo spettacolo della Passione di Cristo doveva suscitare in chi lo vedeva lo stesso effetto narrato dall'evangelista Luca: «Allora il centurione, visto quello che era accaduto, rese gloria a Dio dicendo: "Veramente quest'uomo era giusto!". Anche tutte le turbe presenti a quello spettacolo, vedute le cose che erano successe, se ne tornavano battendosi il petto» (Lc. 23,47-48). La prima cosa che il racconto e la rappresentazione della Passione di Cristo esigono non è una presa di posizione in termini di appartenenza o di rifiuto confessionale, che risulterebbe, da sola, una presa di posizione ideologica o ipocrita. «Ciò che essi esigono è che riconosciamo la presenza potenziale del male dentro di noi e ce ne liberiamo perdonando i nostri fratelli, e perdonando attraverso di loro noi stessi. Chi fa questo e soltanto chi fa questo segue Gesù. Il problema non è più astrattamente di credere, ma di *vedere*»²⁸.

I Greci pensavano di aver trovato la soluzione alle discordie intestine attraverso la scienza e la conoscenza, promuovendo la repressione della natura bestiale e proclamando il primato del *logos* sulla carne, della mente sul corpo, della misura sulle passioni come via per la salute pubblica. Il loro progetto antropologico fallì con la guerra fratricida tra le città-stato. La comunità etica della *pòlis* si trasformò in comunità estetica. Solo dentro il teatro o dentro le accademie, solo attraverso l'arte come contemplazione e la filosofia come istanza e distanza critica del reale ci si poteva salvare. Fuori, trionfava la lotta di tutti contro tutti. La spirale della violenza e dell'odio ritornava in auge. A cercare una soluzione nuova al mal-essere civile fu il cristianesimo con la proposta paradossale di unire la carne allo spirito, il *logos* alla passione, l'umano al divino, l'apollineo al dionisiaco. Il *logos* che si fa carne significa a teatro presenza. Relazione. La ricerca del circolo virtuoso e dell'arte per la vita, il ricongiungimento del processo estetico con quello etico. L'unione di azione e rappresentazione.

Se dunque il mondo va in rovina è perché abbandona la via di Cristo, quella del dono e del perdono, per ritornare sulle antiche vie degli empi, voltando contro noi stessi le conquiste tecniche e i progressi della

²⁶ C. BINO, *Dal trionfo al pianto. La fondazione del 'teatro della misericordia' nel Medioevo (V-XIII secolo)*, Vita e Pensiero, Milano 2008.

²⁷ M. NERBANO, *Il teatro della devozione. Confraternite e spettacolo nell'Umbria medievale*, Morlacchi, Perugia 2006.

²⁸ FORNARI, *Fra Dioniso e Cristo*, p. 32.

civiltà umana, come temiamo oggi con gli scenari apocalittici delle armi nucleari e del riscaldamento globale²⁹. Sappiamo infatti che la storia dell'umanità è

governata segretamente dalla desacralizzazione evangelica, la stessa che ha preparato il terreno, con la graduale caduta dei tabù conoscitivi e sociali, ai successi della concezione scientifica moderna e della rivoluzione industriale. Attraverso il crescente affrancamento dalle antiche forme sacrificali l'uomo ha affermato sempre più la sua libertà di scelta, liberando le straordinarie valenze creative del suo mimetismo. Una nuova mentalità audace e pragmatica si è un po' alla volta sprigionata dall'Occidente cristiano, e si è impossessata irresistibilmente di tutte le culture mondiali. In seguito a questa espansione abbiamo ormai in tutto il mondo società ed individui che sono coscienti dell'esistenza delle vittime, e capaci di demistificare i meccanismi mitologici e rituali che portano ad esse. Si tratta di enormi progressi, anche se è vero che la libertà che essi permettono espone a rischi direttamente proporzionati. Non ci sono più vittime sacralizzate ma, attraverso il dominio della tecnica permesso dalla desacralizzazione del mondo, chiunque, l'intera umanità è suscettibile di diventarlo. Si tratta di una strada dalla quale non si può tornare indietro, ma che mai come ora ci chiama alla nostra responsabilità³⁰.

Conosciamo e pratichiamo molte azioni e rappresentazioni che sono fuga dal mondo, ma quali, invece, sono dono di vita al mondo e tolgono i suoi *peccata*?

Amor Dei et pietas mundi.

La carne del *logos*.

Il corpo.

²⁹ F. CERUTTI, *Sfide globali per il Leviatano. Una filosofia politica delle armi nucleari e del riscaldamento globale*, Vita e Pensiero, Milano 2010.

³⁰ FORNARI, *Fra Dioniso e Cristo*, p. 31.

Il teatro come 'rito culturale'

La lezione di Pasolini e l'approccio antropologico a una tragedia moderna: 'Pilade'*

Che la rappresentazione teatrale possa essere un grande rito capace di accompagnare la comunità sul cammino della transizione antropologica è un dato che appartiene alla sua coscienza fin dalle origini.

Pasolini è fra gli intellettuali e gli artisti uno di quelli che più incisivamente e lucidamente ha rimesso a fuoco questa importante acquisizione culturale.

Seguiamolo brevemente nel suo ragionamento e nella sua 'prova' d'artista.

Nel cuore degli anni Sessanta, quando l'avanguardia italiana si ritroverà al Convegno di Ivrea e in Europa si affermerà il 'nuovo teatro', dalla testata «Nuovi Argomenti», Pasolini lancia una provocazione, dai toni accesamente polemici, ma di profetica lucidità, il *Manifesto per un nuovo teatro*¹. Egli ha già prodotto il suo 'corpus' teatrale².

Egli prospetta il teatro dei tempi nuovi come una 'séance' (il termine francese mi sembra centrato), una seduta vigile di partecipazione a un 'rito culturale'. Nella sua polemica contro il teatro agonizzante 'della

* Il presente lavoro riprende e amplia il saggio già pubblicato con il titolo *'Pilade' di Pier Paolo Pasolini. Il teatro e la transizione antropologica*, in *Studi di storia dello spettacolo. Omaggio a Siro Ferrone*, Le Lettere, Firenze 2011.

¹ Il manifesto esce su «Nuovi Argomenti», n.s., 9, gennaio-marzo 1968.

² Ricordo: *I Turcs tal Friul, Orgia, Affabulazione, Porcile, Calderòn, Bestia da Stile* e ha già tradotto l'*Orestide*, di Eschilo. Che cosa porta quasi naturalmente Pasolini al teatro? A parte le considerazioni teoriche che faccio in questo paragrafo, certo l'attrazione per il corpo, la consapevolezza che il livello più intenso di comunicazione è quello fra i corpi. C'è poi il gusto della parola detta, del suono, dell'oralità, radicata nella fisicità. Pasolini sperimenta l'aspetto eccitante e coinvolgente dell'oralità prima nel mondo contadino friulano, poi nelle borgate romane che hanno elaborato una propria lingua. Sergio Citti è stato il suo dizionario parlante. Ma al teatro, a parte l'enfasi sulla parola, lo porta anche il suo gusto figurativo, cui lo ha educato il grande critico, professore di arte nei suoi anni bolognesi: Longhi e la sua tendenza mitizzante che si afferma dopo la fase realista della prima ora. Sul teatro di Pasolini mi limito a ricordare i seguenti studi: F. ANGELINI, *Pasolini e lo spettacolo*, Bulzoni, Roma 2000; S. CASI, *I teatri di Pasolini*, introduzione di L. RONCONI, Ubulibri, Milano 2005. Utile inquadramento dell'opera nelle vicende biografiche in: B.D. SCHWARTZ, *Pasolini Requiem*, trad. di P. BARBERA, Marsilio, Venezia 1995.

Chiacchiera' (un rituale in cui vedeva rispecchiarsi la cultura borghese) o isterico e mistificante 'dell'Urlo' (l'unghiata di uno scandalo in cui vedeva ancora compiacersi la cultura borghese), Pasolini prospetta 'il teatro di parola', 'rito culturale' destinato a gruppi culturali avanzati. È evidente che pensa, al di là delle etichette e delle classificazioni datate, che pure usa, a un luogo in cui tutti cercano momenti autentici e costruttivi di riflessione, di coscienza e di progettazione culturale, un teatro che è rito, in quanto convocazione a un'esperienza forte, trasformante, di quella coscienza incarnata che è l'attore, 'veicolo vivente' – dice Pasolini – della parola e di quel corpo collettivo o di quella comunità che è pubblico.

Teatro, coscienza e pilota del cambiamento.

Non si tratta più di un 'rito religioso', nell'età secolare (come definisce la nostra epoca l'importante libro del filosofo Charles Taylor³), non più un 'rito sociale', tanto meno, inutilmente, un 'rito teatrale', ma un 'rito culturale'.

È un teatro senza estetismi, mondanità, isteria, fughe, prodotto da intellettuali avanzati che lo accettano come 'impresa pratica'. È bella questa espressione che quasi evoca le distinzioni di Benedetto Croce fra le varie attività dello spirito e richiama le categorie che ancora hanno lasciato un segno nella formazione pasoliniana distinguendo fra territori della poesia e territori della pratica, e che valorizza, con felice intuizione, il rapporto del teatro con la prassi, con la percezione, con la fisicità e che unisce in un rapporto diretto, stringente, l'autore, l'attore, 'veicolo vivente', e il pubblico, senza messinscena, con un ritmo di programmazione non vincolato ai tempi e ai luoghi canonici, ma che si accende nei luoghi del lavoro, della scuola, della cultura.

I temi propri di questo teatro, dice Pasolini (seppure un po' riduttivamente), «potrebbero essere tipici di una conferenza, di un comizio ideale o di un dibattito scientifico».

Pasolini cerca spazi nuovi per un pubblico diverso ed è interessante notare a posteriori che la fortuna di *Pilade* e la messa alla prova degli obiettivi del nuovo teatro pasoliniano si sono soprattutto avuti negli anni Novanta in Italia, dopo la fase dei circuiti ufficiali, nell'ambito dei circuiti sociali in sinergia con progetti/esperimenti di teatro civile, teatro scuola, progetti di ricerca espressiva, come si vede scorrendo la fortuna scenica dell'opera.

Momento di impegno, di crescita, di conoscenza e progettazione di sé, questo teatro si richiama al grande teatro della democrazia ateniese.

³ C. TAYLOR, *L'età secolare* (ed. or. *A secular age*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Mass., and London 2007), trad. it. a cura di P. COSTA, Feltrinelli, Milano 2009.

L'ispirazione di *Pilade* si innesta infatti sull'esperienza dell'*Oresteia*.

La sensibilità estetica di Pasolini, l'efficacia delle sue immagini poetiche, lo spessore umano dei personaggi della sua narrativa, la sua vocazione registica espressa nel cinema non possono non intuire che quello che di didascalico, ideologico, tribunizio e arido può avere questo teatro nelle pagine scritte, può acquistare densità, sfumature, sostanza umana, calandosi nel corpo vivo dell'attore e del coro, cioè il pubblico, capaci di capire.

È in questa realtà che il rito culturale si compie.

Ed è in questa concretezza della parola incarnata che il personaggio, attraverso l'attore, manifesta il suo 'stile'. 'Stile' è in Pasolini parola emblematica.

Oggi ci è facile associare all'intuizione pasoliniana la tendenza propria dei nostri anni verso il teatro civile, il teatro di narrazione, il teatro della performance in cui la naturalità del segno vivente dell'attore, con la sua parola incarnata e il suo gesto, governa, nella 'differenza' della scena in carne e ossa, il flusso delle tecnologie, afferma la sua sensibilità e resiste all'anestetizzazione, alla amministrazione tecnica del suo sentire.

La cultura è l'ambiente e il tema di questo teatro. Pasolini non intende l'erudizione, ma la cultura che è l'oggetto del sapere dell'antropologia culturale e dell'antropologia filosofica: l'idea di struttura dell'umano, della sua coscienza e della sua relazione col mondo, declinata e oggettivata nelle istituzioni storiche.

1. *Una chiave antropologica per la tragedia 'Pilade'*

Ho scelto *Pilade* come un'opera emblematica, uno snodo nell'incontro di Pasolini con l'intuizione originaria del tragico nell'antica Grecia e con la sua declinazione nella coscienza moderna e nelle moderne forme d'arte. Esso va analizzato pertanto nella relazione intertestuale particolarmente con la traduzione pasoliniana dell'*Oresteia*⁴, con i film

⁴ Pasolini ha cominciato a tradurre l'*Oresteia* nel 1960 su richiesta di Vittorio Gassman. Conduce l'opera con passione e, di necessità, per i tempi stretti della produzione, velocemente, affidandosi, come lui stesso dichiara, all'istinto. Lavora su tre fonti: *Eschyle*, tomo II, texte établi et traduit par P. MAZON, Les Belles Lettres, Paris 1948; *The Oresteia of Aeschylus*, ed. by G. THOMPSON, M.A. University Press, Cambridge 1938; *Eschilo, Le tragedie*, a cura di M. UNTERSTEINER, Istituto Editoriale Italiano, Milano 1947. Non tiene conto di altre ottime traduzioni, come quella, al momento, di Valgimigli. Il testo esce come *Orestia-de*, a cura dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico per rappresentazioni classiche nel teatro greco di Siracusa, Urbino 1960 e, con varianti, in *Eschilo, Orestia-de*, Einaudi, Tori-

*Edipo Re*⁵, *Appunti per un'Orestide africana*⁶.Rielaborazione moderna di un grande testo (l'*Orestide* di Eschilo)

no 1960 («Quaderni del Teatro Popolare Italiano», 2) e 1985 (collana: «Scrittori tradotti da scrittori»). Il quaderno del Teatro Popolare Italiano comprende, oltre al testo, altri materiali relativi alla messa in scena e alcuni saggi critici. Le edizioni di Einaudi e di Urbino sono quasi contemporanee, ma quest'ultima si riferisce a un momento più avanzato dell'elaborazione pasoliniana e pertanto viene riprodotta nella raccolta *Teatro* dei Meridiani Mondadori cui faccio qui riferimento. La relazione con l'ispirazione di *Pilade*, di lì a qualche anno è chiara se osserviamo quanto segue: Pasolini cerca nel lavoro sulla lingua di modificare «i toni sublimi in toni civili» e ragionanti (P.P. PASOLINI, *Tutte le opere. Teatro*, p. 1008) e cerca, d'accordo con Gassman, di distanziarsi dalla tendenza archeologica. I materiali relativi allo spettacolo, andato in scena con la regia di Vittorio Gassman e Luciano Lucignani nel corso del XVI ciclo di rappresentazioni classiche nel teatro greco di Siracusa dal 19 maggio al 5 giugno 1960, si trovano, oltretutto nel citato testo einaudiano, nel «Notiziario quindicinale» del Teatro Popolare Italiano diretto da Vittorio Gassman, nella rivista dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico, «Dioniso», 24, 1960, pp. 189-195. Fra gli interpreti: Vittorio Gassman (Agamennone e Oreste), Olga Villi (Clitennestra), Valentina Fortunato (Cassandra, Elettra, Atena), Arnaldo Ninchi (Pilade). Se la critica filologica non manca di rilevare alcune scorrettezze (come Enzo Degani sulla «Rivista di filologia e istruzione classica»), un'altra ottica coglie la novità e il rilievo antropologico e civile del lavoro. Così M. FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini*, Carocci, Roma 2007, nel capitolo: «L'Orestea: utopia di una sintesi». L'acuto saggio sottolinea la carica innovativa e anche provocatoria che la traduzione pasoliniana ha negli anni Sessanta, perché individua la portata politica e antropologica dove la visione prevalente era ancora classicistica e idealistica. Fusillo coglie il peso di una visione politica, metafora di una riflessione sulla società contemporanea che crede in quegli anni possibile «la sintesi tra cultura primitiva e razionalità moderna» (p. 142) che ha fiducia «nel recupero delle culture arcaiche e nel rifiuto dell'omologazione» (p. 145). La traduzione, non filologica, è «finalizzata a una rappresentazione teatrale: il fine primario è stabilire un rapporto nuovo con il pubblico» e sopporta omissioni, semplificazioni, sviste e forzature. È una traduzione creativa retta dall'interpretazione di base antropologico-politica che prepara appunto le opere successive. Scrive Fusillo: «In realtà il livello stilistico di questa traduzione non è affatto prosaico e quotidiano: eliminare la freddezza classicistica non significa infatti eliminare il sublime; anzi mi sembra che Pasolini abbia trovato con la forza arcaica del linguaggio eschileo una sintonia assai affascinante: pur nelle forzature ideologiche qua e là introdotte, le immagini di Eschilo non perdono la loro espressività» (p. 149). Alcuni esempi di slittamenti semantici vengono ricondotti alla coerenza con il sistema ideologico pasoliniano e con l'orizzonte culturale del pubblico moderno. Un importante *training* per le opere successive ispirate alla tragedia antica.

⁵ Il film è del 1967. Scritto e diretto da Pier Paolo Pasolini, è prodotto da Alfredo Bini. È tratto dall'*Edipo re* di Sofocle. Gli interpreti sono: Franco Citti (Edipo), Silvana Mangano (Giocasta), Alida Valli (Merope), Carmelo Bene (Creonte), Julian Beck (Tiresia), Luciano Bartoli (Laio), Francesco Leonetti (servo di Laio), Ahmed Bellachmi (Polibo), Giandomenico Davoli (pastore di Polibo), Ninetto Davoli (Anghelos-Angelo), Pier Paolo Pasolini (la guida del popolo supplice). Si veda: *La sceneggiatura di Pier Paolo Pasolini, in Edipo re. Un film di Pier Paolo Pasolini*, Garzanti, Milano 1967.

⁶ La sceneggiatura si può leggere in P.P. PASOLINI, *Tutte le opere. Per il cinema*, a cura di W. SITI - F. ZABAGLI, I Meridiani, Mondadori, Milano 2001, t. I, pp. 1175-1204, con una *Nota per l'ambientazione dell'Orestide in Africa* (1968-69) e una nota su *L'Atene bianca* (1968). Il film (1968-69) è diretto, fotografato e commentato da Pasolini e prodotto da Gian Vittorio Baldi e IDI Cinematografica (Roma), i film dell'Orso.

e di un mito fondante dell'antichità, scritto alle origini del teatro occidentale e in un momento di transizione dalla fase mitico-eroica alla fase giuridico-politica, *Pilade* è in primo luogo teatro che parla della cultura teatrale e lancia un segnale di stacco, di frattura, di differenza sia rispetto alla cultura che quando Pasolini scriveva si chiamava di massa, sia rispetto al realismo, ormai omologo alla cultura di massa e ai suoi media. Il realismo che Pasolini aveva praticato negli anni Cinquanta e nei primi anni Sessanta, scrivendo i romanzi *Ragazzi di vita*, *Una vita violenta* o girando i film *La ricotta*, *Accattone*, *Mamma Roma*, non gli sembrava più uno sguardo di verità, trasgressivo ed efficace. Così Pasolini sceglie di essere 'difficile', di non essere facilmente denotativo. Entra nel teatro come in un'arte della differenza che qui procede mitizzando e trasvalutando in un processo di simbolizzazione l'allusione all'autobiografia, l'allusione alla cronaca politica, l'allusione alla realtà sociale e alla realtà relativa ai trapassi di cultura.

In secondo luogo, il testo è la rappresentazione di un tema di antropologia storica: lo scontro dei personaggi e la scansione in un prologo e nove episodi della vicenda sono il travestimento mitico di una rivoluzione culturale che si compie in Italia e in generale nell'Occidente europeo nel secondo dopoguerra e che prelude a una sorta di allarmante 'mutazione'.

In terzo luogo, il testo è l'espressione del disagio dello sguardo dell'artista – in questo caso dell'artista di teatro – che si cala da antropologo in un mondo che non è il suo, ma che egli ama e dal quale è affascinato anche se deve scontare una irrimediabile distanza e solitudine. A tal proposito Pasolini, che ha letto, negli anni in cui questi autori diventavano pane per gli intellettuali europei, Ernesto De Martino, Lucien Lévy Bruhl, Claude Lévy-Strauss, che egli richiama esplicitamente nei suoi saggi, condivide la passione e il disagio così ben espressi da Lévy-Strauss in *Tristes tropiques*: sulla possibilità di cogliere e di restituire autenticamente un mondo diverso e in via di sparizione, sulla inarrestabile deriva della monocultura, sulla passione per l'uomo che sta alla base di ogni approccio antropologico⁷.

⁷ «Voyages, coffrets magiques aux promesses rêveuses, vous ne livrez plus vos trésors intacts. Une civilisation proliférante et surexcitée trouble à jamais le silence des mers. Les parfums des tropiques et la fraîcheur des êtres sont viciés par une fermentation aux relents suspects, qui mortifie nos désirs et nous voue à cueillir des souvenirs à demi corrompus.

[...]

L'umanità s'installa dans la monoculture; elle s'apprête à produire la civilisation en masse, comme la betterave. Son ordinaire ne comportera plus que ce plat» (*Tristes tropiques*, in *Œuvres*, Edition établie par V. DEBAENE KECK - M. MAUZÉ - M. RUEFF, Gallimard, Paris 2008, pp. 25-26).

Infine in quanto luogo, l'opera è la rappresentazione del tema di antropologia filosofica di cui mi sto occupando da tempo: quello che indaga, fra le strutture dell'umano, il tragico. Pasolini rinviene la declinazione moderna del tragico nella *hybris* di cui si carica una delle dimensioni dell'uomo: la ragione. Essa è personificata nella ragione-Atena, che finisce per essere, nel suo eccesso e nella sua esclusività, l'anti-*logos*, cioè non il *logos* come senso che lega i viventi, ma la ragione arida, unidimensionale, manipolatrice, cinica, prevaricatrice, il volto moderno del potere, che oggi si lega al denaro e alla sua forza omologante. In altri termini, questa ragione è il risvolto moderno di una volontà di potenza o di potere che pesa sull'uomo come una fatalità, che sembra essere irresistibile come il destino quando l'uomo occidentale costruisce la sua storia e che ne determina la tragicità. Anche se tragico è il destino dell'uomo anche prescindendo da questo: è tragico il destino del dolore e della morte.

Ripercorriamo brevemente la vicenda di *Pilade*.

L'opera, in un prologo e nove episodi, si avvia con una perplessa riflessione del popolo di Argo. Dopo la rivoluzione che ha ucciso i tiranni, tutto sta tornando alla normalità e all'oblio. Il coro fa un'autocritica. Si sente pavido, riconosce la sua responsabilità nell'aver accettato poteri paternalistici o poteri assoluti come fossero voluti da una superiore volontà al di sopra dei semplici uomini. Ora tutti aspettano Oreste perché si trovi una soluzione. Qualcosa cambierà? (PROLOGO).

Nell'aria inebriante della sera, Oreste, illuminato da Atena, è tornato. Dichiarato innocente da un tribunale di uomini voluto dalla giovane e moderna dea, egli è pronto a instaurare la democrazia ad Argo, sul modello di quello che è accaduto ad Atene e sapendo che le Erinni, le dee degli incubi e delle paure, si sono trasformate in dee del coraggio e dell'ispirazione. Oreste si scontra con Elettra, la sorella attaccata al passato, alla legge dei tiranni, che pure ha contribuito con lui a uccidere i tiranni, dei padri e dei padri dei padri. Pilade segue in silenzio. È come assente, assorto in qualcosa di lontano. Il coro è entusiasta e gode l'aria di festa e le novità che si annunciano (PRIMO EPISODIO).

Nella città rinnovata, dove crescono e fervono le attività e dove il denaro si accumula, davanti al Parlamento, piomba inaspettato un annuncio ferale: parte delle Eumenidi stanno tornando a cantare i loro incubi. Davanti alla casa di Elettra esse si accucciano come mucchi di vipere. Il coro è nel panico, sente la minaccia del passato che torna. Oreste è ottimista. Pilade è cupo e pessimista (SECONDO EPISODIO).

Ora è palese che c'è un conflitto irriducibile fra Oreste e Pilade nel progetto sulla città. Pilade è una minaccia. Bisogna giudicarlo e decidere di espellerlo. Nel tribunale della città si celebra un vero e proprio

processo. L'amico di ieri e dell'adolescenza è diventato «la ragione dello scandalo», venuto a «mettere in dubbio l'ordine, ormai santo,/in cui viviamo nel segno della più pura divinità». Ma chi era Pilade? E chi è Oreste? Si apre la discussione: sono uno l'opposto dell'altro, eppure sono uniti nella radice dell'intesa, della complicità, della simbiosi dell'origine. Pilade, scuro, è tutto raccoglimento, testimone di una vita che incarna «la fedeltà, la lealtà,/il disinteresse, la passione». Oreste, biondo, è tutto gloria, azione instancabile di progresso, movimento verso il futuro che Pilade insinua essere in realtà movimento verso il passato. Le Furie, che ormai si rincontrano in città, lo dimostrano. Il popolo mostra segni di rassegnazione e di ottusità. Il coro si affretta a condannare Pilade colpevole. Si sospetta che voglia abbattere le sue istituzioni, che porti distruzione, scatenando gli affamati, i vecchi contadini, i nuovi operai. Nessuna ragione e nessuna speranza sono in lui.

Il coro-città ha bisogno d'altro: una civile forma di soggezione e di obbedienza, un'umile e attiva vita senza pretese, un ideale comprensibile e sostenibile (TERZO EPISODIO).

Sulle montagne è il momento del travaglio della coscienza di Pilade. Se il contadino abbocca al linguaggio consolatorio e paternalistico delle Eumenidi, Pilade si sente ancora più disadattato, senza chiarezze. Ha sognato di essere un povero, ma la realtà in cui vive è un costante disagio, il disagio di essere 'fuori', estraneo in qualunque parte si collochi. Le Eumenidi tentano anche con lui il discorso e la promessa consolatoria: la favola del futuro, come una Pasqua in cui tutte le barriere cadranno e Ragione e Speranza si affermeranno in una domenica senza fine. Ma è l'ombra della morte ad apparire alla fine: sono gli occhi dei giovani che penzoleranno alla gogna (QUARTO EPISODIO).

Pilade decide: cala dalle montagne guidando un misterioso esercito fatto di contadini e di alcuni operai della città reclutati. Il coro trema, teme che Oreste possa gettare via ciò che ha costruito. L'unica via d'uscita è la guerra civile in cui Oreste ed Elettra, così attaccata al passato, si riconciliano.

Oreste ed Elettra, spinti dal coro (che rappresenta il popolo che conta, quello dei professionisti), si accordano: no alla parità del potere, che Elettra vorrebbe, ma sì alla riedificazione del culto delle Furie. Atena starà nel Parlamento, le Furie nel tempio. Atena che ama, fatua com'è, i giochi di parola, l'umorismo, l'inganno travestito di chiacchiere, profetizza una nuova rivoluzione, non quella di Pilade, ma quella che nascerà nel cuore della vecchia città. A compierla saranno la città stessa e Oreste.

La sostanza è quella che si vede nella macabra descrizione umoristica: in una distesa di neve, bolle una pentola, galleggiano le membra smembrate di un giovane.

Sul coperchio si vede il segno di una croce (QUINTO EPISODIO).

Alla guida dell'esercito dei rivoluzionari Pilade, di vittoria in vittoria, arriva sotto le mura. Sta per conquistarla, ma ancora una volta entra in crisi: fra lui e la gente che lo segue c'è un abisso. La sua diversità è marcata. Essa si manifesta nello sguardo che quella gente rivolge alla città. Il loro sguardo è puro, barbaro, vergine, non leggono nulla nella città che possa paralizzarli; il suo invece è uno sguardo carico di ricordi, di reminiscenze impresse dalla cultura e dalla storia che lui, intellettuale, padroneggia bene. La città, adorata e nemica, è afflitta da un male profondo che non altera la sua bellezza. Ma sarà presto una montagna di macerie.

Oreste e Pilade si affrontano. Oreste esprime la sua ammirazione per Pilade che se andò solingo, ma ora smaschera la sua illusione: è un vecchio col candore di un ragazzo. Non era lui che doveva compiere la rivoluzione, ma la città stessa con il suo principe democratico e alla luce di una nuova realtà (SESTO EPISODIO).

Segue, presso il cimitero della città di Argo, l'incontro fra Pilade ed Elettra. Nell'atmosfera silenziosa del luogo e del tempo della tregua e della resa, Pilade è in preda a una ridda di emozioni: senso di morte, desiderio di amore. Velata nel suo abito luttuoso, arriva Elettra a compiere l'ufficio alla tomba dei genitori. Come trascinati fuori di sé i due si baciano (SETTIMO EPISODIO).

Nell'ottavo episodio, il più tormentato della stesura pasoliniana, la vicenda raggiunge il suo *clou*. Nel campo dei rivoluzionari, un ragazzo messaggero riferisce dell'apparizione di Atena in una grande luce e dell'annuncio di una nuova rivoluzione: le città non sarebbero state più «mercati/costruiti con gentilezza da mani di muratori», attaccati ai valori del buon senso, dell'onore, della previdenza, della dignità, della devozione, del pudore, della religione. Un altro messaggero annuncia che in città in effetti non si è realizzato quello che si aspettavano: l'invenzione delle belle bandiere della rivoluzione. Un grande corteo è entrato, guidato trionfalmente da Atena. Davanti a un popolo incerto, ma ubriaco di vita, avanza il corteo degli scienziati, dei tecnici, degli artisti, dei politici. La città è cresciuta più di quello che era cresciuta in tutti i secoli della sua vita. Sono iniziati i miracoli di Atena, mentre le Eumenidi, cui Atena, ricacciate le Erinni, ha aperto le porte, preparano i cuori.

Il campo della vittoria rivoluzionaria è svuotato, muto, abbandonato. La novità della vita della città ha attratto i rivoluzionari che a poco a poco hanno disertato. Il vecchio è deluso: se era stato facile difendersi dalle vecchie Erinni, che erano il passato con tutta la sua oscurità, come potevano difendersi ora dalle nuove, splendenti, imprevedibili Eumenidi? (OTTAVO EPISODIO)

Ritiratosi nel bosco fuori città, Pilade è rimasto solo, con un vecchio e un ragazzo che si addormentano e con negli occhi la montagna e la città lontane. È qui, nella città, che l'unità dell'io si ricompone. La tragedia sta per finire. C'è qualcosa che Pilade non capisce o non capisce ancora. Sa però con certezza che la Ragione non era la sua divinità. Era quella di Oreste. Pilade la maledice: perché essa è solo consolatrice. Un inganno. Non gli resta che amare Elettra?

Ma Pilade è lucido. Sa guardare bene dentro di sé. E vede che quando anche lui ascoltò la ragione, la spinta che lo muoveva anche per lui era una sola: impadronirsi del potere. È questo un destino. È questa la peggiore delle colpe. Destino e colpa.

La storia non si scioglie. Resta sospesa in «una pura e semplice incertezza».

L'opera finisce con la maledizione alla ragione e a ogni suo dio (NONO EPISODIO).

Vediamo in funzione nel meccanismo drammaturgico di quest'opera emblematica il processo di apertura del testo al simbolico, che certo in Pasolini si arresta al di qua del salto metafisico cui il simbolo, filosoficamente definito, può arrivare, ma è ben vero che arriva assai in profondità e alla riflessione antropologica che si celebra nell'agorà dell'adunanza teatrale.

Ripercorro i piani di questa trivellazione antropologica, che è l'ottica attraverso la quale Pasolini medita sul tragico: ne ho sopra identificati almeno quattro.

In primo luogo *il piano dell'antropologia filosofica* che qui si identifica col rapporto con il tragico: struttura fondamentale della coscienza.

Che la tragedia sia morta nella drammaturgia contemporanea è un luogo comune, come si è visto, dopo il celebre studio di Steiner. E questo è vero se ci si attiene al modello formale di un genere, ma è tutt'altro che vero se si parte dalla distinzione fra coscienza tragica e forma della tragedia e se nell'analisi dei testi drammatici e scenici ci si pone in un'ottica di antropologia storica e filosofica e ci si focalizza sulla metamorfosi delle forme.

Che *Pilade* sia una tragedia, nelle intenzioni dell'autore, lo dichiara Pasolini stesso, collocando l'opera in continuità con l'*Oresteia* e così nominandola all'interno del testo⁸, ma c'è un'anomalia rispetto alla tradi-

⁸ PILADE: Ed eccomi qui, solo./Solo con un ragazzo sceso dalla montagna/di corsa, come se andasse alla sua prima festa/– forte, caro e lieto anche nel portare notizie/della nostra tragedia – e con un vecchio,/venuto passo passo dalla città,/macinando in cuor suo la tragedia/pieno di pudore (NONO EPISODIO).

zione del modello: «Dovrei chiedermi come mai, / se era una tragedia / non si chiude con nuovo sangue», si chiede Pilade, che alla fine non sa capire la conclusione sospesa della sua storia.

Degli elementi strutturali della tragedia, identificati da Aristotele, c'è il 'rovesciamento' (per esempio delle Eumenidi in Erinni e viceversa, di una rivoluzione nell'altra, della sorte di Pilade), c'è il conflitto irriducibile (fra Atena e le altre dee, fra Oreste e Pilade, fra le Furie e le Eumenidi). Non sembra tuttavia esserci l'evidenza della catastrofe, ineluttabile. In realtà questa si manifesta in modo più subdolo e pericoloso, agisce con armi ben più sofisticate del colpo di spada e ben più distruttive portando Pilade alla sconfitta della solitudine assoluta, della ritirata maledicente e inascoltata. Pilade 'vede' ormai chiaro, come l'eroe antico, ma, a differenza dell'eroe antico, la chiarezza nasce dall'esercizio della sua intelligenza, che ingloba la ragione, ma in essa non si esaurisce e le è superiore.

Al di là del rilievo di queste analogie, quel che importa chiedersi è: qual è il limite necessario, addirittura fatale con cui il personaggio di Pilade si scontra e che risulta il motore della catastrofe?

Qual è quella connotazione che struttura l'umano, ma declinandosi epocalmente, cioè quella connotazione che incrocia antropologia filosofica e antropologia storica?

È una potenza che agisce dall'interno dell'uomo, ipostatizzandosi come divinità e riversandosi sul mondo, uniformandolo a sé, nell'oggettività delle istituzioni e delle realizzazioni. Questa potenza è la ragione, la facoltà discorsiva, la guida pratica, astratta, senza sentimento, separata nel tempo dalla sapienza del *logos*, dallo spessore profondo della vera intelligenza che rispetta il mistero, la complessità, la diversità, diventata cinica efficienza omologante, insensibilità, indifferenza. È una facoltà che, assolutizzata, ha anestetizzato, raggelato, distanziato nell'ironia la vigorosa ricchezza dell'umano, ha dimezzato il *logos* che nella tragedia greca era il linguaggio alto della metafora, della poesia, intrecciata alla musica e alla danza, nell'occorrenza della festa dionisiaca, quando in città si sentivano i miasmi delle potenze ctonie e il dionisiaco ribolliva sotto l'armonia delle forme apollinee.

Pasolini matura tale nozione di ragione sia attraverso l'osservazione lucida, accanita, profetica, della realtà antropologica e sociale contemporanea, sia attraverso la cultura filosofica e il secolare dibattito sulla ragione, sia infine attraverso il dibattito degli anni Sessanta sulle posizioni neoilluministe, incoraggiate dalle attenzioni alla Scuola di Francoforte.

Così definita, la ragione si identifica con il desiderio di potere, di sfruttamento, di dominio che strumentalizza i discorsi valoriali, manipola e traveste di parole rassicuranti e falsamente consolatorie la realtà.

Sotto la condiscendenza razionale si nasconde una dura arroganza.

È il nuovo volto della dea Atena che assume i connotati del destino antico e agisce, come Ate, accecando l'uomo. È una forza irresistibile cui anche Pilade ha rischiato di soggiacere, una spinta costante che assume nel tempo e nelle culture volti diversi o sottolineature ed emergenze diverse. Di questo volto sotteso al suo presente e destinato a dominare nell'immediato futuro Pasolini è profeta in questa e in altre opere. Come ho detto, questa forza agisce anche nei migliori degli uomini: persino Pilade ne riconosce in sé il germe.

Essa prepara così la catastrofe: la totale solitudine di Pilade, la sua *apartheid*, la rovina delle belle promesse della gioventù, nell'immagine 'umoristica' delle membra smembrate del giovane, fra le quali galleggia il membro «acerbo ancora ma già forte», la sua «timida e matura virilità», castrata anzi tempo, quella bella gioventù che tanto attrae il poeta.

La metafora si allarga a significare la rovina di una cultura e di un'idea della vita. Per quello che Pasolini antivede, in una vera e propria profezia, si prospetta l'assoluta uniformità che nell'uomo diventa conformismo, massificazione, omologazione e nel suo rapporto con la natura diventa, come oggi sappiamo, soppressione della biodiversità, della vita della terra e della varietà dei suoi semi, la diversità e armonia delle sue specie, uno spessore creatosi e accumulatosi nei millenni di cui le forme portano le vestigia, come quei volti degli uomini le cui tracce, che sanno di antico e di innocenza, affascinano così tanto Pasolini.

Su tutto si stende l'arroganza della ragione, la sua presunzione di poter intervenire su tutto, col suo stolido sorriso ironico e consolatorio, di poter tutto spiegare e tutto violare.

I personaggi significano a tutti i livelli che ho indicati.

Innanzitutto Atena. A essa è assimilata la ragione, una facoltà nata moderna tra gli uomini, come Atena è nata già adulta. Non si perde nel buio dei secoli. I luoghi in cui essa si esplica sono le relazioni pubbliche fra gli uomini che producono, commerciano, imparano, gareggiano, comunicano. Non conosce il travaglio della nascita nella carne, né della carne che cresce e prende forma da un nulla e a un nulla ritorna. Non ha avuto una «madre pazza o troppo umile», «schiava del padre, tigre sanguinaria o vacca obbediente» (PRIMO EPISODIO). «Essa non ha ricordi:/ sa solo la realtà./Ciò che essa sa/ il mondo è» (PRIMO EPISODIO).

Non ha legami con il passato, che non pesa come una dura eredità, come un incubo. Essa ammette con leggerezza e ironica condiscendenza solo sogni dai quali si lascia strumentalmente affiancare e appoggiare: è questo il senso della allegoria delle Eumenidi.

Il personaggio, attinto al mito, diventa allegoria di una facoltà umana che progressivamente si sgancia dal 'logos' e si trasforma in un operatore

freddo che astrae e appiattisce la realtà fino al cinismo e al dominio.

ORESTE

Un Dio mi ha illuminato

[...]

Si chiama Atena.

[...]

È l'ultima degli Dei. Non è nata

nei tempi antichi, il suo parto

non si perde nel buio dei secoli.

È venuta alla luce, oggi, tra noi.

Come se l'avessimo concepita noi stessi...

La sua ora non è l'alba, o il crepuscolo

ma è il cuore del giorno, e il suo culto

non richiede santuari appartati tra i campi:

i suoi luoghi sono piuttosto i mercati, le piazze,

le banche, le scuole, gli stadi, i porti,

le fabbriche. I giovani la conoscono più di noi.

È tra la folla, è alla luce

che essa si presenta.

[...]

Non ha conosciuto l'attesa dentro le viscere,

[...]

Essa non conosce niente di questo calvario

di una carne che cresce e di un nulla che prende la forma

di ciò cui deve assomigliare: non ha avuto

una madre pazza o troppo umile,

una madre schiava del padre, tigre

sanguinaria, o vacca obbediente.

Ha avuto soltanto padre.

[...]

Essa non ha ricordi:

sa solo la realtà⁹.

Essa alimenta e si serve di sogni leggeri, superficiali, di Eumenidi, nelle quali ha trasformato le Erinni, le profonde paure dell'uomo (quelle che dicono del mistero che in esso si nasconde e che lo rende ignoto a se stesso), una «follia [...] lieta» in cui la Ragione diventa «lieve danza»¹⁰.

Poi c'è Oreste, l'uomo che si fa strumento di quella ragione in fideistica e opportunistica buona fede.

A essi si contrappongono Elettra e le Erinni che rappresentano l'irra-

⁹ PASOLINI, *Teatro*, pp. 363-364 (PRIMO EPISODIO).

¹⁰ *Ibi*, p. 367.

zionale, la paura, l'incubo, la conservazione a oltranza, l'attaccamento morboso al passato.

In termini politici essi vorrebbero essere allegoria degli assolutismi e dei fascismi, delle controrivoluzioni.

L'allegoria si allarga a indicare una forma di governo pilotata da questa ragione: una «democrazia liberale» moderata, poi una democrazia capitalistica, un potere lobbistico di affari e di tecnologie che persegue consumo e omologazione.

E siamo su un altro piano, quello dell'antropologia storica: quella struttura dell'umano, la ragione, assolutizzata, permea e accelera una transizione politica e antropologica.

Pasolini allude qui a quello che è un filo rosso della sua produzione di scrittore, di artista, di polemista: la rivoluzione degli anni Sessanta. Si compie il passaggio dalla civiltà contadina alla civiltà industriale e cittadina, all'assunzione del modello americano, alla modernizzazione con la tecnologia, i consumi capitalistici, il libero gioco del mercato, la società civile e partitica è spinta verso l'interclassismo, il miracolo economico fra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta determina la fuga dalle campagne e la trasformazione da un'Italia all'altra che tocca ogni aspetto della vita e della cultura secondo il modello del capitalismo consumistico, che ha importato dall'America il suo volano.

È anche un passaggio generazionale con la pressione della generazione del *baby-boom*, ed è un passaggio verso una secolarizzazione implacabile¹¹.

La realizzazione del centro-sinistra che, dopo un quindicennio, riammette in Italia la sinistra nel governo, si attesta su un progetto riformista moderato¹², addomesticato secondo i criteri di razionalità, efficienza, convergenza, di cui Pasolini dà un'immagine ironica nel nuovo esercito che invade pacificamente la città:

MESSAGGERO

Era un esercito che non aveva armi, ma rami d'ulivo.

¹¹ La Chiesa consapevole l'accompagna col Concilio e con essa la buona immagine paterna di papa Giovanni XXIII, che Pasolini ama, ma il processo ha il suo rapido corso.

¹² Per un approfondimento di questa situazione si veda: A. ARDIGÒ (a cura di), *Classi sociali e strati nel mutamento culturale*, La Scuola, Brescia 1976; G. GALLI, *I partiti politici italiani, 1943-2000*, Rizzoli, Milano 2001; P. GINSBORG, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, Einaudi, Torino 1989 e 2006; P. GINSBORG, *Storia d'Italia 1946-1966: famiglia, società e stato*, Einaudi Torino 1998, nuova edizione aggiornata, pp. XXXII-1060; G. SABBATUCCI - V. VIDOTTO (a cura di), *Storia d'Italia*, voll. 5 e 6, Laterza, Bari 1997-1999; P. SYLOS LABINI, *Saggio sulle classi sociali*, Laterza, Roma-Bari 1974.

[...]
 Grazia e autorità marciavano insieme.
 Era Atena che veniva per prima, e, dietro,
 coi fiori portati dai campi, le Eumenidi.

A quella trionfale invasione
 il popolo, come sempre, era incerto,
 ubriaco di vita.
 Ma prima gli uomini di scienza, gli inventori,
 i fabbricanti di mezzi di lavoro,
 quelli che trasformano la vita di ogni giorno,
 ingrandendo giorno per giorno l'uomo dentro la sua natura;
 poi, gli uomini che esprimono la vita degli altri,
 in versi, in figure, in musica;
 infine, guidati da Oreste, quelli che, eletti dal popolo,
 governano la città
 vennero e si unirono a quel corteo.

[...]
 cominciò una nuova vita.

[...] la città crebbe
 più di quello ch'era cresciuta in tutti i secoli
 della sua vita. Il lavoro dava frutti improvvisi.
 Palazzi, fabbriche, ponti biancheggiarono
 Fatti di chiare materie mai viste.
 [...] Pareva che più che una nuova idea dell'uomo
 una nuova idea della vita,
 fosse entrata nella testa della gente.
 [...] Atena aveva creato una nuova città¹³.

Nella nuova città si verifica qualcosa che con una metafora poetico-letteraria nata dall'osservazione, ma anche da una grande suggestione letteraria (Dante)¹⁴, Pasolini definirà dieci anni dopo «scomparsa delle lucciole»¹⁵. Il sentore ancor vago che mette a disagio Pilade (un perso-

¹³ *Ibi*, pp. 447-448 (OTTAVO EPISODIO).

¹⁴ G. Didi-Huberman fa notare questa implicita citazione di Pasolini di Dante, *Inf.*, XXVI, 25-33 («Quante 'l villan ch'al poggio si riposa,/ [...] /vede lucciole giù per la vallea,/forse colà dov'e' vendemmia e ara:/di tante fiamme tutta risplendea/l'ottava bolgia, sì com'io m'accorsi/tosto che fui là 've 'l fondo pare») in un interessante saggio: *Survivance des luccioles*, Les Éditions de Minuit, Paris 2009, p. 10.

¹⁵ 1° febbraio 1975, *L'articolo delle lucciole* (sul «Corriere della sera»: *Il vuoto del potere in*

naggio che rivela anche una connotazione autobiografica), che lo paralizzava e alla fine lo isola, si sarebbe chiarito allora: quella transizione culturale nascondeva una regressione storica, un 'genocidio'.

Ho visto dunque 'coi miei sensi' il comportamento coatto del potere dei consumi ricreare e deformare la coscienza del popolo italiano, fino a una irreversibile degradazione¹⁶.

Una nuova rivoluzione, un nuovo fascismo ben peggiore di quello storico, dice Pasolini, in quanto quel totalitarismo non era riuscito a penetrare le coscienze, ma questo sì, è pervasivo.

Un disastro antropologico.

La tragedia dell'*apartheid* di Pilade non acquista per noi ora, in questo passaggio di millennio e in questa nostra crisi, una ancor più drammatica attualità?

Pilade è allegoria dell'uomo della crisi, dell'intellettuale che vive e soffre la contraddizione fra il ceto cui appartiene e la cultura alta che ha assorbito e il ceto dei diseredati, dei poveri che non è il suo, ma di cui sposa la causa e la cultura arcaica, il pensiero semplice e innocente, non frenato e non velato da incrostazioni di discorsi secolari.

Pilade è anche il 'diverso', la voce inascoltata, processata, messa a tacere.

Le suggestioni cristiane, di un cristianesimo laico, tutto dentro i limiti umani, sono sempre presenti in Pasolini.

È l'allegoria dell'idealismo che non accetta compromessi.

È la proiezione di uno sguardo che si posa con amore su quel popolo, su quei giovani di cui segue la tragica mutazione di morte.

Il ragazzo fatto a pezzi che galleggia nella «pentola che bolle», «in una distesa di neve, tra piccole casematte» è l'epilogo, narrato con umorismo macabro da Atena-ragione di una vicenda che Pasolini ha cominciato a seguire, ritraendo pochi anni prima con poesia d'amore e di verità, nei volti e nei corpi del Ricetto e degli altri *Ragazzi di vita*, fino al bambino che muore nel Tevere sotto gli occhi dei fratellini impotenti e del ragazzo scafato e già cinico, di Tommaso e dei suoi amici protagonisti di *Una vita violenta*, di *Accattone*, di Ettore, il figlio di *Mamma Roma*, tutti sacrificati dalla «comare secca», la morte, che li raggiunge tutti col segno sempre più esplicito della Passione di Cristo.

La Passione è presente, attraverso Bach, nella colonna sonora e nella

Italia), in P.P. PASOLINI, *Tutte le opere. Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. SITI - S. DE LAUDE, I Meridiani, Mondadori, Milano 1999, p. 405.

¹⁶ *Ibi*, p. 408.

finale inquadratura di *Accattone*, nella posa che a qualcuno fece pensare al Mantegna, del giovane morto come in croce nel finale di *Mamma Roma*, il «biel zuvinin» da «i dis robàs» della raccolta di poesie *La meglio gioventù*.

ATENA

[...]

Dentro l'acqua sconvolta tra le nuvole di fumo
vedo la forma di un corpo: non è una bestia,
una pecorella, o un maialino; no, è un ragazzo,
è un figlio, nudo; gli arti
gli sono stati amputati, e galleggiano,
agitati, tutti insieme e confusi nell'acqua.
Ora sale un piede, il piede che saltò gioioso –
sui prati intorno alla sua piccola città
di collina o pianura – insieme ai compagni di scuola;
ora affiora un ciuffo di capelli, bruni o biondi,
non so, il colore si è perso nel nulla; ora viene a galla
il membro, acerbo ancora, ma già forte – a dire
che questo era il suo mistero, la sicurezza
della sua timida e matura virilità,
così lontana dalla tomba!¹⁷

Il risvolto politico del significato è la rivoluzione socialista e partigiana, come Pasolini stesso dichiara, la democrazia totale, nella sua formulazione radicale.

In sintesi, i significati allegorici dei personaggi si distribuiscono dunque sui piani dei tipi psicologici, delle scelte politiche, delle categorie e delle idee filosofiche e antropologiche e il nucleo tragico che si è sopra individuato tutti li attraversa.

Se per altri autori della tragedia del Novecento il contesto che li alimentava era spesso il sapere filosofico oltre all'esperienza storica traumatica della prima metà del secolo, il contesto della riflessione pasoliniana è piuttosto l'esperienza politica degli anni della 'strategia della tensione' e il sapere sociologico e antropologico che cominciava a prendere piede e a fornire le categorie interpretative negli anni Sessanta.

Nella forma di rappresentazione della coscienza tragica di cui ci stiamo occupando non c'è catarsi, né interna – per il personaggio – né esterna – per lo spettatore – di cui il coro è il rappresentante sulla scena.

La tranquillizzazione e l'acquisto intellettuale ed etico proprio della

¹⁷ PASOLINI, *Teatro*, p. 423 (QUINTO EPISODIO).

tradizione della tragedia che ratifica, attraverso il sacrificio e la sanzione dell'eroe, la conciliazione del conflitto, il riequilibrio, il ristabilimento dell'ordine con un incremento dell'esperienza collettiva, come è il caso dell'*Oresteia*, non avviene.

In *Pilade* il regno dell'opulenza omologante e della ragione cinica e indifferente, che si instaura nella città diffondendo una falsa allegria, è un decremento della coscienza e della cultura: le componenti della promessa della gioventù, della memoria del vecchio, dello slancio ideale e attivo dell'intellettuale, adombrati nei tre personaggi che si ritrovano nel bosco, lontano dalla città, nell'ultimo episodio, prima dell'irridente apparizione di Atena, sono estromesse.

Il desiderio del potere che Pilade rinviene anche in sé, nascosto sotto una ragione che diventa alibi, sembrerebbe essere quella struttura fondamentale che acquista il carattere della necessità, quasi una fatalità, un destino.

Il punto di vista dell'antropologia filosofica e dell'antropologia storico-culturale permette a Pasolini di coglierla sia nella sua dimensione fondante di spinta ineludibile, sia nelle storiche declinazioni che nella modernità appaiono come la assolutizzazione distorta o addirittura perversa del razionale.

E con lui gli attori e il pubblico che nel cerchio della scena partecipano al rito culturale.

E il rito culturale non è un anestetico, una restaurazione catartica, ma un'esperienza vigile e impegnativa per cambiare.

2. *Il ritorno dell'eguale, ovvero il destino, e il cammino della storia*

Per meglio comprendere la riflessione pasoliniana sul tragico affidata a questa tragedia e sulla impostazione antropologica della sua arte, sarà opportuno interrogare il suo cinema, in particolare le opere che più strettamente le sono collegate: *Edipo re* e *Appunti per un'Orestide africana*.

È qui che si approfondisce e si chiarisce meglio la nozione di destino, ma anche che si risolve in parte l'impasse, la sospensione su cui *Pilade* si chiude.

Riepilogando: aiutato dai modelli antichi e dalle categorie antropologiche, Pasolini intuisce che l'esistenza umana ha strutturalmente un limite ineludibile: la condizione del dolore e della morte, ma anche una *hybris* irrefrenabile che si traduce nella volontà di potere. Essi emergono con differenti connotazioni e differenti corresponsabilità nella vicenda storica dell'uomo. È l'uomo storico che, pur riconoscendo l'ineluttabilità di quelle condizioni di fondo, può progettare la sua resistenza e il suo

progresso. Insomma, nell'orizzonte ineludibile del tragico c'è spazio per il progetto storico responsabilmente assunto dall'uomo.

Edipo re, un film cronologicamente vicino alla stagione teatrale pasoliniana, è una meditazione sul destino.

Non è tanto l'interesse psicanalitico (col tema dell'incesto e del parricidio) né l'interesse sociopolitico (col tema della rivalsa contro l'arroganza del potere) a reggere l'ispirazione e la riscrittura del mito attraverso la lettura di Sofocle, ma è un interesse filosofico e antropologico, volto a esprimere la tragicità. Pasolini stesso lo sostiene esplicitamente nel saggio che accompagna la sceneggiatura¹⁸. Il termine 'tragedia' ricorre ripetutamente nella sceneggiatura¹⁹. Il dolore e il pianto interrompono ben presto la spavalda felicità del giovane Edipo, cresciuto alla corte di Polipo e di Merope, incrinano la fiducia nella propria forza e superiorità. Il film aderisce ai temi della pietà e del terrore. Il destino ineludibile si manifesta in modo implacabile. Anche dove sembra ci sia la decisione dell'uomo o il caso (la moneta tirata davanti al bivio e la sorte che indica in realtà ciò che sta scritto: Tebe) incombe il destino. I suoni e le immagini che indicano il pianto e la morte scandiscono il film, i silenzi accompagnano lunghe sequenze e se è vero che gli uni e gli altri sono motivati 'realisticamente' dalle situazioni o dagli ambienti e dall'ora, risulta tuttavia immediato il passaggio a una significazione seconda: l'apertura al mistero, a una verità che sta affiorando, anzi che sta incombendo. Si tratta dell'idea del tragico come destino ineludibile molto vicino alla maniera antica, ma senza l'ipotesi di un cosmo ordinato secondo *dike*²⁰. Meglio ignorare ogni cosa, dice Giocasta. Com'è terribile sapere, dice Tiresia. Ma una furia di sapere si impossessa di Edipo, dell'uomo.

Certo, l'aderenza filologica al quadro ideologico antico sostiene questa impostazione, ma la trasposizione del nucleo della vicenda edipica in epoche diverse indica che Pasolini è attratto e tende ad aderire a questa

¹⁸ «La tragicità c'è, a dispetto di tutto, perché la ragione più profonda sia dell'estetismo, sia dell'umorismo, è il terrore della morte» (*ibi*, p. 13). «Ciò che gli succede non è un dramma intimo, ma una tragedia. La vicenda è dunque portata tutta all'esterno: nel palcoscenico di un mondo misterioso, ma reale. Egli vive questa tragedia *en plein air* realmente con inconsapevolezza, da vittima innocente e aggressiva» (*La sceneggiatura di Pier Paolo Pasolini*, in *Edipo re. Un film di Pier Paolo Pasolini*, Garzanti, Milano 1967, p. 14).

¹⁹ Ad esempio: «Il padre lo guarda, stagliato con la sua divisa di guerriero piccolo borghese, contro il cielo battuto dalle rondini. Ascolta la propria voce interiore, alta e solenne come in una tragedia» (*ibi*, p. 50).

²⁰ Nella sequenza 34 che corrisponde al primo episodio sofocleo e ne riprende, seppure parzialmente, le battute è significativo che scompaia il forte riferimento a *dike* che Edipo fa nel suo solenne discorso al popolo afflitto dalla peste (v. 274).

idea di tragico come se essa reggesse anche nella modernità, a dispetto dell'ipotesi sulla libertà e sulla modificazione delle cose dipendente dall'uomo della cultura cristiana e della cultura illuminista e neoilluminista. La sceneggiatura dell'opera è suddivisa in quarantotto sequenze, di cui sei ambientate nella cittadina italiana di Sacile negli anni Trenta, trentanove nella Grecia arcaica, una nella piazza della città borghese (Bologna), percorsa da venti libertari, una in una moderna periferia industriale, l'ultima di nuovo a Sacile nella contemporaneità. Ciò che le unisce è Edipo che passa attraverso le epoche e le culture, il raccordo è il suono del flauto, una melodia sempre uguale, ossessiva, che segnala la presenza del cieco veggente: prima è Tiresia, poi è Edipo stesso che si è accecato, per non vedere o per vedere meglio nel profondo mistero della vita, nell'abisso retto dal destino. Il raccordo sono le immagini analogiche di passaggio da un'età all'altra: l'inquadratura dei piedini del bambino moderno afferrati nervosamente dal padre tenente nella Sacile degli anni Trenta e l'inquadratura dei piedini gonfi e trafitti del piccolo Edipo abbandonato sul Citerone; il primo piano dello sguardo del padre, il tenente dell'Italia piccolo-borghese, turbato dall'oscura paura che è nato chi gli 'ruberà' l'amore della sposa e la vita e lo sguardo impaurito e minaccioso del re Laio che incrocia il giovane viandante pronto a contendergli la strada e a ucciderlo; la figura di 'angelo', il messaggero, il ragazzo che accompagna Edipo attraverso le ere. Dunque non c'è sviluppo, non c'è progresso, non c'è avanzamento della conoscenza che modifica la radicale condizione dell'uomo. Ogni fase riprende l'unico motivo: «la misteriosa musica del tempo infantile – il canto d'amore profetico – che è prima e dopo il destino – la fonte di ogni cosa»²¹, ogni fase riporta alla nascita da cui tutto comincia per un cammino che è in realtà «una ripetizione, un ritorno – un'immobilità originale nel muoversi vano del tempo»²². C'è un'idea statica, un'idea immobile del tempo o comunque un'idea ciclica, fatalistica, all'antica, dietro a questa percezione. Ogni epoca e cultura ripetono analogicamente la stessa storia, una storia che pretende e si illude di arrivare a fare chiarezza²³:

²¹ *Ibi*, p. 143.

²² *Ibidem*.

²³ Il tema, persino ossessivo, del tempo affiora presto nell'opera di Pasolini, fin dalle prime poesie in dialetto friulano (*La meglio di gioventù*, Sansoni, «Biblioteca di Paragone», Firenze 1954. Comprende: 1) *Poesie a Casarsa*; 2) *Dov'è la mia patria*; 3) *Tal còur di un frut*. La raccolta è pubblicata vent'anni dopo con varianti come parte di un libro più ampio: *La nuova gioventù*, Einaudi, Torino 1975). La lingua materna lo mette visceralmente in contatto col mondo di cui è figlio a metà e che soddisfa la sua attenzione antropologica. Lì, nell'esistenza contadina e nel ritmo della campagna, percepisce l'eterno ritorno del

EDIPO: Io voglio sapere, finalmente, chi sono! [...] È necessario veder chiaro²⁴.

EDIPO: Ora tutto è chiaro²⁵.

Ma ciò che si chiarisce è che tutto è voluto dal destino e che l'uomo sprofonda nel buio della sua veggente cecità, vedendo polverizzata l'arroganza della sua ragione e del suo potere.

Ciò che distingue la storia di Edipo narrata da Pasolini dalla storia di Edipo narrata da Sofocle non è tanto l'antefatto che nel film è cronologicamente raccontato e nella tragedia greca affiora a posteriori dall'inchiesta, né è l'ovvia transcodificazione dal linguaggio verbale mirato a una scena povera, regolata da precise convenzioni al linguaggio visivamente ricco e libero del cinema, ma è la concentrazione su una partita a due, l'uomo con se stesso, che si affaccia a sua volta sull'unica partita a due che conta, l'uomo col destino, cieco e ineludibile. Impallidisce, in questa chiave, la dimensione storico-politica della vicenda sofoclea sullo sfondo della città e della funzione della regalità in rapporto dialettico con il coro-popolo; si enfatizza il rapporto con la madre, l'amore materno che diviene amore sponsale e di nuovo materno in un groviglio che

tempo su se stesso, confondendosi col ritmo delle stagioni, la compresenza dell'antico nel nuovo, del vecchio nel bambino, della morte nella vita, l'eterno ritorno dell'uguale che dà la sensazione dell'immobilità e della insignificanza dell'esistenza umana. Questa impressione, precoce nella mente di Pasolini, lascia il segno, come in questa analisi ho cercato di far emergere. Analogamente, affiora nella stessa opera pasoliniana il tema della pietà per la giovinezza ferita e conculcata e per il tema della morte. Si leggano, ad esempio, le poesie: *Il nini muàrt* (Il ragazzo morto) (p. 10), *Tornant al país* (p. 18): «Ti viens cà di nualtris,/ ma nualtris si vif,/ a si vif quiès e muàrs/coma n'aga ch'a passa/scunussuda entra i bars» («Tu vieni qui fra noi, ma noi si vive, si vive quieti e morti, come un'acqua che passa sconosciuta tra le siepi»), *La domènia uliva* (La domenica uliva) (p. 35), *La not di maj* (La notte di maggio): «Tal to vuli frugàt/ drenti di un rèit/ di rujas insanganadis/i no jot un Passàt [...] vita senza distìn,/ puartade via cu'cuarp:/ di fi' doventàt pari/ dal spolèr al sgivìn» («Nel tuo occhio consumato dentro una rete di rughe sanguinose, io non vedo un Passato [...] vita senza destino, portata via col corpo: da figlio diventato padre, dal focolare alla zolla»), *I dis robàs* (I giorni rubati), (p. 113): «No finirà il dizùn dal timp?» («Non finirà il digiuno del tempo?»). Con gli anni, il tema si approfondisce e ritorna con altra consapevolezza ad esempio nella raccolta di poemetti: *Le ceneri di Gramsci*, che esce nel 1957. Così in *Canto popolare* (p. 784) («E se ci volgiamo a quel passato/ ch'è nostro privilegio, altra fiumana/di popolo ecco cantar: recuperato/è il nostro moto fin dalle cristiane/ origini, ma resta indietro, immobile, / quel canto. Si ripete uguale./ Nelle sere non più torce, ma globi,/ di luce, e la periferia non pare/ altro, non altro, non altri i ragazzi nuovi»). Ho citato da PASOLINI, *Tutte le opere. Tutte le poesie*, a cura di W. SITI, I Meridiani, Mondadori, Milano 2003. In questa chiave si può leggere anche il dramma giovanile (1944) in dialetto friulano: *I Turcs tal Friul* (I Turchi in Friuli), bello e commovente. È pubblicato nel volume citato *Teatro*, in *Tutte le opere*.

²⁴ *Ibi*, p. 129.

²⁵ *Ibi*, p. 133.

ha a che fare coll'assillo dell'origine e in una simbiosi che vuol alludere allo stretto legame che unisce tutti gli esseri (ciascuno è padre e fratello dei suoi figli) nella comune matrice e destino; si moltiplicano i tempi del racconto: dal presente meno recente al passato arcaico al presente più vicino, non per affermare il divenire, ma l'eterno ritorno dell'uguale.

«La vita finisce dove comincia». In questa battuta che chiude il film sulle immagini della cascina dell'inizio dove il cieco, condotto da Angelo, ritorna, c'è, mi pare, la sintesi di questa impostazione.

Alla radice di questo orientamento sta certo l'esperienza pasoliniana del mondo rurale dell'infanzia in Friuli espresso dalla poesia centrata sul tema iterato dell'immobilità del tempo e della ripetitività della vita contadina, ma sta anche, a livello di acquisizioni culturali, la conoscenza filologica del mondo greco attraverso la letteratura²⁶ e la conoscenza dell'antropologia, soprattutto nell'impianto strutturalista col suo assunto, di fronte alla domanda: che cosa è l'uomo? che tutti i fenomeni umani, nella loro apparente diversità, possano essere riportati a un ristretto numero di principi intellegibili, di strutture. Sta qui la contraddizione pasoliniana e il suo inquietante rapporto col tragico: la straordinaria passione civile, il radicamento nella storia e tuttavia la irresistibile fascinazione per il mito e per ciò che sta prima e oltre la storia. Persiste certo in lui il disagio della contraddizione che si è vista già nell'analisi di *Pilade* e che sta sotto la tendenza a paralizzarsi e a isolarsi nella consapevolezza dell'impotenza del personaggio, *alter ego* dell'autore, a modificare la realtà.

L'uomo qualcosa può fare.

Ed ecco la fiducia riemergere, fatta più scaltra da tanta esperienza, in *Appunti per un'Orestide africana*.

Pilade finisce in modo sospeso: il personaggio si ritira, si apparta in solitudine accompagnato dal giovane e dal vecchio che si addormentano mentre lui consuma la sua profonda crisi. Viene in mente Gesù nell'orto degli ulivi, quando consuma la sua agonia e i discepoli non sanno vigilare. Il trapasso da un mondo all'altro è avvenuto in modo aberrante. Le furie non sono state effettivamente convertite in una forza feconda e positiva; la ragione ha mostrato il suo volto peggiore. La moderna cultura dell'Occidente non ha saputo raccogliere adeguatamente la promessa dell'antico.

Ma la sospensione non soddisfa Pasolini: la riflessione sul tragico, sull'antico (che ha nella greicità il momento di maggiore fascino), sul cammino storico, continua a sollecitare il suo interesse ed egli ci ritor-

²⁶ Molto esplicito è al proposito Sofocle, sia nel quarto stasimo dell'*Edipo re*, sia nel quarto stasimo dell'*Antigone*.

na su in questo straordinario film *Appunti per un'Orestide africana*. La forma è quella di un 'film da farsi', 'work in progress', coerente con l'idea di un processo di trasformazione, che si attua lentamente pur nella permanenza di una struttura di fondo immutabile, appunto la condizione tragica. Girato perlopiù in Africa, in Tanzania, fra Dar-es-Salaam e il lago Tanganica, e in Uganda e parte in Italia, a Roma, all'Università nel corso di un'intervista a un gruppo di studenti africani e nello studio di registrazione del gruppo del sassofonista Gato Barbieri che accompagna in un pezzo di *free jazz* due cantanti, Yvonne Murray e Archie Savage, interpreti dell'episodio di Cassandra. Se il nucleo dell'*Orestea* di Eschilo è la rappresentazione del passaggio da una struttura arcaica, tribale, dominata dall'irrazionale a una struttura più moderna, civile, dominata dall'equilibrio della ragione in forza dell'aiuto di una dea che si esercita non dall'alto, ma con l'impegno attivo degli altri uomini e dove le Erinini, le dee terrificanti del rimorso e dell'irrazionale si trasformano nelle dee benefiche della permanente tradizione, del sentimento, della fantasia fecondante, dove cercare la riattualizzazione di questo processo, visti i tradimenti dell'Occidente, se non nell'Africa recentemente riscattata alla libertà e in cammino verso la democrazia?

Come ben dice Enrico Medda: «Agli occhi di Pasolini l'Africa degli anni Sessanta appare come un luogo privilegiato, dove si sta attuando il passaggio tra un periodo storico "medievale" a uno "democratico", un cambiamento che le culture europee hanno già vissuto lasciando che il contatto con le antiche radici si perdesse irrimediabilmente. In Africa quel passaggio "è il tema della storia di oggi" e l'arcaica cultura magico-rituale è ancora presente a fianco della moderna cultura razionale, anche se in rapido declino. Là soltanto, dunque, è ancora possibile inseguire il sogno di una sintesi vitale fra due civiltà, e ritrovare l'opportunità ormai irrimediabilmente perduta per gli europei»²⁷. Là è possibile arginare e dominare l'irrazionale, ma integrandolo nella ragione e facendolo diventare, perso il carattere distruttivo, «energia attiva,

²⁷ E. MEDDA, *Rappresentare l'arcaico: Pasolini ed Eschilo negli Appunti per un'Orestide africana*, in... [per cortesia completare rif.]. Il saggio puntualizza che l'approccio di Pasolini al testo greco non può essere rigorosamente filologico o storiografico, ma è poetico. Certo non è sostenibile che l'*Orestea* rappresenti il passaggio dalla fase della tirannide alla fase della democrazia. Analogamente, aggiungo, l'approccio di Pasolini all'Africa è poetico ed è una proiezione di una speranza, più che un'analisi della realtà politico-antropologica del primo decennio dell'indipendenza. La bibliografia sulla storia e i problemi dell'Africa postcoloniale è ampia: si veda ad esempio: R.O. COLLINS - J. McDONALD - E.K. CHING, *Problems in African History*, M. Wiener, Princeton (N.J.) 2001; F. COOPER, *Africa since 1940: the Past of the Present*, Cambridge University Press, Cambridge 2002; P. NUGENT, *Africa since Independence. A Comparative History*, Macmillan, Palgrave 2004.

passione produttore e fertile»²⁸.

È questa l'ispirazione di Pasolini.

Pasolini sceglie la Tanzania probabilmente perché abitata da gruppi etnici dei Wagogo e dei Masai in cui intravede una permanenza viva delle radici della tradizione arcaica e perché luogo di sperimentazione in quegli anni di un socialismo non dottrinario, autoctono, pilotato da Julius Nyerere, al cui centro stava il mondo contadino, valorizzato nelle comunità, difese dallo sfruttamento cittadino. La linea della '*villagisation*' si opponeva al modello dell'individualismo e del capitalismo dell'Occidente e guardava piuttosto all'esempio e all'amicizia cinese²⁹.

Torna il tema dell'analogia a ribadire per un verso l'eterno ritorno dell'uguale e per un altro la similitudine di circostanze e cammini nel lento fluire del tempo della storia umana. Le situazioni raccontate dall'*Oresteia* sono trapiantate nell'Africa degli anni Sessanta. Pasolini va là, in Tanzania, in Uganda, sulle sponde del lago Victoria e Tanganica, in cerca dei volti adatti che la cinepresa sorprende e fissa: Agamennone, un vecchio regale o un Masai; Pilade, un giovane dall'aria pensierosa e intensa; Clitennestra, una donna rigida e forte sotto un sinistro velo nero; Elettra, una ragazza dura, fiera, irrigidita dall'odio, difficile da trovare fra quelle allegre giovani africane; Oreste, un giovane che guarda lontano e poi il coro fatto di presenze del popolo: ragazzini, che scorrazzano per il mercato di un villaggio sotto la violenza del sole, giovanotti eleganti o un po' teppisti, ragazze all'uscita dalla fabbrica, studenti. «Sono loro – dice la voce fuori campo di Pasolini – che, appunto perché così realistici, così veri, hanno dentro di sé quel momento mitico e sacrale che fa loro dire, per esempio, frasi come questa: “Dio, se questo è il tuo nome/ se con questo nome vuoi che ti invochi,/ ho soppesato ogni cosa:/ io non conosco che te,/ a sciogliermi veramente / dall'incubo che mi pesa sul cuore”». Pasolini va in Africa, ma non solo (una sequenza è girata in Europa), a cercare le situazioni che a quell'antica vicenda si possono assimilare: i *flash-back* sulla guerra del Biafra (attraverso le immagini tremende di repertorio) evocano la guerra di Troia, le parole di Cassandra, tradotte in inglese, e cantate da una cantante afroamericana accompagnata da un jazzista (come in un «musical tragico» dice Pasolini nella voce fuori campo, con quella «tragicità mistica ch'è tipica del can-

²⁸ PASOLINI, *Appendice a Orestide*, in *Tutte le opere. Teatro*, p. 1009.

²⁹ «In his 1962 pamphlet, *Ujamaa-The Basis of African Socialism*, Nyerere expressed his aversion to the untrammelled individualism of Western capitalist society, and argued for the extension of a communication ethic, which he believed still existed in rural society, to the nation as a whole. The challenge was to encourage individuals to perceive their interests as lying within the pursuit of the collective good rather than in opposition in the rest of society» (NUGENT, *Africa since Independence*, p. 141).

to negro») evocano la visione di Cassandra, il rito funebre sulla tomba di un congiunto accanto a una capanna evoca l'incontro dei due fratelli sulla tomba di Agamennone, un'esecuzione capitale richiama l'omicidio di Agamennone, e poi la città africana moderna Kampala, per evocare il mondo progredito di Atene a fronte di quello arcaico di Argo, il tribunale di Dar-es-Salaam per celebrare l'avvento della giustizia e della democrazia. Il vecchio mondo delle Erinni, le dee del terrore atavico, ancestrale, si fa presente secondo una figurazione non antropomorfa, negli aspetti 'non umani' del paesaggio con la sua solitudine, le forme mostruose, i silenzi profondi e paurosi degli animali, come la leonessa ferita, le voci degli uccelli della savana sono le dee del momento animale dell'uomo, si fa presente nei tatuaggi, nelle acconciature della danza tribale sopravvissuta; il mondo nuovo delle Eumenidi che convivono ed equilibrano «il dono della ragione»³⁰ si fa presente nella festa di matrimonio e nel canto e nella danza delle donne prezzolate depositarie dello spirito antico, ma addomesticate.

Che cosa vuol dirci Pasolini rispetto alla sospensione su cui *Pilade* si chiudeva?

Il tragico resta pur sempre il tragico. «Niente – dice la voce fuori campo del poeta – è più lontano di queste immagini dall'idea che comunemente ci facciamo della classicità greca. Tuttavia il dolore, la morte, il lutto, la tragedia sono elementi eterni e assoluti che possono benissimo legare queste immagini brucianti di attualità con le immagini fantastiche dell'antica tragedia greca». Ma su questo sfondo ineludibile si innesta il tempo della vita, lenta, dell'umanità: i popoli vi esprimono la loro ansia di futuro e questa ansia è una grande «pazienza»³¹. È l'ultima

³⁰ Pasolini traduce Eschilo: «Capisco la vostra ira: siete più vecchie di me./Ma se la vostra esperienza è più grande,/a me Dio ha dato il dono della ragione./Andate, andate pure in un altro paese!/Rimpiangete questo. Io so che i giorni/futuri daranno grandezza alla mia gente:/ e se sarete qui, nel centro glorioso/ di questa città, vedrete processioni/ d'uomini e donne portarvi doni/ come presso nessun altro popolo al mondo!» (PASOLINI, *Per il cinema*, p. 1195).

³¹ È quasi superfluo ribadire che a Pasolini, da artista, non interessa problematizzare la situazione dell'Africa o esercitare una facoltà lucidamente profetica che altrove (ad esempio per la situazione italiana) certo non gli manca. Il suo occhio e la sua sensibilità colgono nell'Africa una sorgente di energia, di vitalità, di pazienza, in una fase che ancora può resistere al disastro antropologico altrove ormai compiuto e realizzare l'integrazione armoniosa fra coscienza del tragico e amore della vita che Pasolini ha imparato dalla tragedia greca. Non entrano qui nel suo orizzonte i pericoli che sovrastavano l'Africa e che si sarebbero ben presto manifestati: le *élites* al potere, formate alla cultura dell'Occidente, ma radicate nella cultura africana, mosse da grandi ideali, spodestate da *élites* di ben altro genere, spesso a carattere tribale: la balcanizzazione, il secessionismo, il tribalismo, la seconda colonizzazione e lo sfruttamento brutale delle ricchezze, soprattutto dell'oro nero, la crescita ingovernabile delle città, la confusione pubblico-privato, i contraccolpi

parola del film. Non può sfuggirci l'assonanza con *pati* e con *ton pathei mathos*. Il tragico, secondo il poeta, non erode e non mortifica la storia, ma resta la struttura di fondo. La ragione dell'uomo, intrecciata agli affetti, ai sogni, all'immaginazione può far crescere un'umanità lucida e armoniosa. *Pilade* finiva con una maledizione contro una ragione degenerata in cinismo, indifferenza, calcolo.

Dopo *Pilade* anche gli *Appunti per un'Orestiaide africana* restano sospesi, ma con maggiore fiducia: Pasolini sente di aver trovato in una cultura lontana e nel cinema un riscatto antropologico e una forma espressiva che non potevano venirgli dalla cultura preindustriale occidentale e dalla forma del teatro. Il cammino sarebbe stato ed è tuttora lungo e travagliato, ma lo sguardo di Pasolini, spento anzitempo, sull'intreccio di tragedia, storia e antropologia è un contributo estremamente lucido al problema che andiamo sondando in questo libro.

degli squilibri e delle tensioni europee, la fame, la povertà, la malattia, il lento cammino verso l'educazione, le disuguaglianze che contravvenivano alle dichiarazioni di principi così radicali e avanzate dei tempi e degli uomini eroici della prima ora.

RUGGERO EUGENI

Il fascino di Pandora

Appunti su media, tecnologia e rappresentazione

1. *Due storie*

Il lontano pianeta Pandora è oggetto di colonizzazione da parte dei terrestri, ingolositi dall'unobtanium, un preziosissimo minerale presente in abbondanza nel sottosuolo del pianeta che potrebbe risolvere per sempre i problemi derivanti dalla scarsità di fonti energetiche della Terra.

Ai colonizzatori si oppongono gli indigeni Na'vi, esseri alti più di tre metri, la cui cultura tecnologica è relativamente primitiva.

A frapporsi ai due gruppi in contrasto vi sono i membri del 'progetto Avatar', scienziati terrestri capeggiati dalla dottoressa Grace Augustine, il cui obiettivo è scientifico e umanitario, ma la compagnia di estrazione del minerale e i *contractors* alle sue dipendenze pensano di sfruttare il progetto ai fini della colonizzazione.

Grazie ai suoi studi, la dottoressa Augustine ha trovato il modo di far sviluppare corpi di Na'vi creati artificialmente il cui DNA è mescolato a quello umano; in tal modo è possibile il trasferimento della coscienza di un soggetto umano nel proprio avatar alieno, tramite l'induzione nel primo di uno stato comatoso.

Nell'ambito di questo progetto, e in particolare nel processo di trasferimento di coscienza umano-alieno, Jake Sully, un ex marine paraplegico, è chiamato a sostituire Tom il proprio fratello gemello (dotato di identico patrimonio genetico), uno scienziato rimasto accidentalmente ucciso; Jake dovrà contribuire al prosieguo del progetto, 'indossando' il corpo di un Na'vi, che era l'avatar del fratello Tom.

Calandosi nel proprio corpo da Na'vi, Jake può sperimentare quella libertà di movimento che le ferite di guerra gli hanno precluso. Nonostante l'iniziale diffidenza del gruppo di scienziati, Jake riesce dove essi avevano fallito: viene accettato dalla comunità dei Na'vi, da essi addestrato e sottoposto ad alcuni riti di iniziazione che ne fanno un membro della comunità; Jake stringe inoltre una relazione sentimentale con Neytiri, figlia del capotribù. Gradualmente, Jake comprende la logica profonda della cultura Na'vi, basata sulla connessione tra tutti gli esseri viventi di Pandora. Pandora è una rete di vita, di energia e di informa-

zione cui i Na'vi si collegano mediante la treccia dei propri capelli che costituisce un vero e proprio cavo di connessione. Il luogo chiave di tale fenomeno è l'«albero delle voci», con il quale ci si mette in relazione con tutti gli esseri viventi o già defunti di Pandora e con Eiwa, lo spirito stesso del pianeta.

La situazione precipita quando le forze armate terrestri decidono di sferrare un violentissimo attacco contro Pandora per impossessarsi di un giacimento di unobtanium. Gli scarsi mezzi bellici dei Na'vi possono poco contro gli imponenti mezzi terrestri: enormi bulldozer, elicotteri e carri armati, armature che ingigantiscono e moltiplicano le forze dei corpi umani. Nonostante la sua situazione sia di nuovo difficile (è visto come un traditore sia dagli umani che dai Na'vi), Jake riesce a indicare una via di salvezza per i nativi: riunisce i clan di Pandora e, soprattutto, chiede l'aiuto di Eiwa e coinvolge l'intero pianeta contro l'invasione terrestre. Una simile massiccia mobilitazione di nativi, ma anche di piante e animali fa sì che l'ultima epica battaglia venga vinta dai Na'vi, per quanto decimati. Nel finale Jake decide di trasferire definitivamente la propria coscienza nel corpo del suo avatar.

Voltiamo pagina. Nel suo libro *Quello che vuole la tecnologia*, Kevin Kelly, un giornalista e intellettuale fondatore tra l'altro della influente rivista «Wired», racconta la storia del proprio rapporto con la tecnologia¹. Cresciuto nella periferia del New Jersey negli anni Cinquanta e Sessanta, Kelly osserva con inquietudine il sopravanzare del ruolo e del potere della tecnologia. Televisori, automobili ecc. creano reti di oggetti e prodotti che costituiscono parte integrante della vita quotidiana:

La tecnologia televisiva ha la notevole capacità di chiamare a raduno le persone in determinati momenti, e poi incantarle per ore. Le sue pubblicità dicono loro di acquistare sempre più prodotti tecnologici; e loro ubbidiscono. Notavo che anche altre tecnologie impositive, come l'automobile, sembravano in grado di indurre la gente all'asservimento, spingendo all'acquisto di ulteriori tecnologie (autostrade, cinema drive in, fast food). [...] Da ragazzino facevo fatica a sentire la mia stessa voce, mi pareva che le voci autentiche dei miei amici fossero soffocate dal frastuono di una tecnologia che comunicava con se stessa².

Da ragazzo, Kelly tende a sfuggire alla tecnologia, alle sue reti e al suo potere: viaggia molto, soprattutto in Asia e in paesi poco tecnologizzati, adotta uno stile di vita estremamente spartano, per un periodo vive

¹ K. KELLY, *What Technology Wants*, Viking, New York 2010 (trad. it. *Quello che vuole la tecnologia*, Codice, Torino 2011).

² *Ibi*, p. 4, della trad. it.

con gli Amish, una comunità religiosa di stampo agricolo che rifiuta il progresso tecnologico. Dopo essere tornato in America (ed essersi stabilito in una casa di legno costruita con le proprie mani), negli anni Ottanta Kelly inizia a vendere prodotti per corrispondenza e quasi per caso si trova inserito in una delle prime reti telematiche, costruita dal New Jersey Institute of Technology. E il suo atteggiamento rispetto alla tecnologia inizia a cambiare:

Con mia immensa sorpresa mi resi conto che queste reti informatiche ad alta tecnologia non soffocavano la mente di quei primi utilizzatori (che eravamo noi); al contrario, la elevavano. C'era qualcosa di inaspettatamente *biologico* in quegli ecosistemi fatti di persone e di cavi. Dal nulla più totale stavamo facendo crescere una comunità virtuale. Quando poi arrivò internet, alcuni anni dopo, mi sembrò quasi una cosa amish.

Quando capii cosa avrebbero potuto fare dei computer collegati in rete (ispirare nuove idee, moltiplicare le possibilità e via dicendo), mi resi conto che anche le altre tecnologie, come l'automobile, la motosega, la biochimica e, perché no, anche la televisione, facevano lo stesso, solo in maniera leggermente diversa. Questo significò per me guardare alla tecnologia sotto una luce molto diversa³.

Due tratti della tecnologia, vista sotto questo nuovo punto di vista, colpiscono Kelly: per un verso essa si sviluppa esattamente come gli organismi biologici, per altro verso essa mira (soprattutto in questo momento) alla smaterializzazione; la conclusione di Kelly è radicale:

[...] Comunque si voglia definire la vita la sua essenza non risiede in forme materiali come il DNA, tessuti o carne, ma nell'intangibile organizzazione dell'energia e delle informazioni contenute in quelle forme materiali. E dato che la tecnologia era stata liberata dal suo contenitore fatto di atomi, potevano vedere che, al suo centro, anch'essa era costituita da idee e informazioni. Sia la vita sia la tecnologia sembravano dunque essere basate su flussi immateriali di informazioni⁴.

L'essenza della tecnologia, che Kelly chiama 'Technium', è un'entità semi o para vivente, un sistema ad elevata complessità in grado di auto organizzarsi e dotato almeno in parte di volontà propria: «la tecnologia vuole ciò che la vita vuole»⁵.

³ *Ibi*, pp. 5-6.

⁴ *Ibi*, p. 12.

⁵ *Ibi*, p. 278.

2. *Tecnologia, media, esperienza*

L'accostamento del film *Avatar* (James Cameron, Usa-UK, 2009), la cui trama ho tratteggiato nel primo paragrafo, con il volume di Kelly permette di evidenziare due aspetti rilevanti. Anzitutto le due storie riflettono una profonda trasformazione del rapporto tra i soggetti e la tecnologia. Nelle parole di Kelly si profila con tutta evidenza l'opposizione tra una rete di tecnologie meccaniche ed elettroniche da un lato e una rete di tecnologie digitali dall'altro. Le prime tendono ad asservire le persone, a indurre in loro comportamenti di consumo, a cancellare la naturalità dei loro comportamenti; le seconde all'opposto liberano le energie intellettuali dei soggetti, forniscono nuove opportunità di consumo alternativo e, soprattutto, si pongono in continuità e in sintonia con la natura biologica dei soggetti che le usano.

Il film di Cameron, a ben vedere, non fa altro che declinare lo stesso schema nella forma di una narrazione epica. L'opposizione che regge *Avatar* non è tra tecnologia e natura, quanto piuttosto tra due differenti forme e concezioni di tecnologia. I terrestri sono portatori di apparati meccanici ed elettronici possenti: si tratta di vere e proprie protesi artificiali del corpo umano volte al suo potenziamento fisico. Il loro intero sistema di visione del mondo è condizionato da una simile tecnologia pensata e vissuta come strumento per uno sfruttamento intensivo delle risorse di Pandora. I Na'vi, al contrario, sono portatori di una tecnologia completamente trasfigurata in natura: la rete di comunicazione che regge il sistema di Pandora (e che articola la sua stessa memoria culturale) è una metafora evidente delle reti digitali dell'epoca contemporanea, grandi sistemi di scambio ininterrotto e vitale di informazioni al di là di qualunque confine geografico tradizionale. Una simile rete ha compiuto quella trasfigurazione delineata da Kelly: da «ecosistema di cavi e persone» la tecnologia è divenuta «flusso immateriale di informazioni». L'albero delle voci è un *server* biologico capace di connettere tutti gli esseri del pianeta e di conservarne le memorie. In questo senso, la tecnologia non è più strumento protesico del corpo, in quanto il corpo stesso partecipa di un più ampio sistema tecno-biologico all'interno del quale non ha più senso porre la questione dei confini tra naturale e artificiale.

Vale la pena osservare che una simile opposizione tra due idee sostanzialmente antitetiche di tecnologia non si colloca prioritariamente a livello di una definizione concettuale della tecnologia, quanto piuttosto al livello di una sua costituzione *esperienziale*. Non a caso essa emerge a partire da due racconti. Le trasformazioni in altri termini non riguardano il modo di pensare le tecnologie, quanto quello di viverle. Non solo e non tanto dunque idee e concetti, quanto soprattutto pratiche,

sensazioni, affetti legati agli oggetti tecnologici e al quotidiano rapporto che instauriamo con essi.

Il secondo aspetto, meno evidente ma comunque presente nelle due storie che ho riassunto, è che l'esperienza sociale della tecnologia è determinata in gran parte dalle tecnologie mediali. I media hanno rappresentato fin dalla loro nascita e rappresentano a tutt'oggi l'*interfaccia che permette e regola la relazione tra soggetti e tecnologie*. In altri termini i media sono stati vissuti come sineddoche e come metafora dell'intero apparato tecnologico, in quanto essi sono stati il punto di accesso più immediato, diffuso e praticabile all'esperienza della tecnologia. È sintomatico che Kelly identifichi le 'vecchie' tecnologie meccaniche ed elettroniche con il mezzo televisivo mentre veda nelle reti di comunicazione digitale la perfetta incarnazione della 'nuova' tecnologia. D'altra parte anche nel film di Cameron a 'vecchie' tecnologie di trasmissione (le comunicazioni radio, il video diario di Jake) si oppongono le modalità di comunicazione dei Na'vi basate sulla relazione tra soggetti e altri esseri grazie alla treccia – cavo di connessione biologica⁶.

3. *L'artificiale dallo shock alla naturalizzazione*

Ho accennato che i media hanno costituito l'interfaccia della relazione esperienziale con la tecnologia fin dal loro apparire, all'alba della modernità ottocentesca. Vorrei dettagliare questo assunto individuando tre grandi fasi della relazione tra soggetti e tecnologia in Occidente a partire dall'evoluzione tecnologica e culturale dei media.

Una prima fase si colloca tra la metà dell'Ottocento e il primo decennio del Novecento: si tratta della fase dei *media meccanici* (anche se nella sua parte terminale assistiamo a una potente elettrificazione dei sistemi mediali). I fenomeni che caratterizzano tale fase sono molto noti e studiati: diffusione del libro e della stampa quotidiana e periodica; nascita

⁶ L'idea che i media abbiano costituito e costituiscano il luogo di costituzione e di negoziazione dell'esperienza di relazione dei soggetti con la tecnologia, non esclude ovviamente che tale relazione si dispieghi nel contatto con altri oggetti; tuttavia, essa implica che qualunque oggetto tecnologico soggetto a esperienza quotidiana venga 'mediatizzato': è l'opinione per esempio di McLuhan, con una conseguente difficoltà a definire che cosa sia esattamente un medium (cfr. R. EUGENI, *Il profeta involontario*, «Link!Mono. Idee per la televisione», numero monografico *Marshall McLuhan 1911-2011*, RTI, Milano 2011, pp. 138-148). D'altra parte è sintomatico che anche riflessioni recenti sull'esperienza del tecnologico finiscano per prendere in esame quasi esclusivamente l'esperienza mediale, cfr. per esempio J. MCCARTHY - P. WRIGHT, *Technology as Experience*, The MIT Press, Cambridge (Mass.) - London 2004. Sull'esperienza mediale mi permetto di rinviare al mio *Semiotica dei media. Le forme dell'esperienza*, Carocci, Roma 2010.

di un nuovo immaginario e di nuove forme narrative seriali; diffusione 'di massa' sia del suono registrato che delle immagini nelle forme dell'illustrazione, del fumetto, della fotografia e infine del cinematografo. Molti studi hanno approfondito (fin dagli anni Trenta del Novecento) il rapporto tra la diffusione dei media e le nuove condizioni dell'esperienza sociale legate alla nuova ondata di modernità ottocentesca⁷. Nell'ottica del nostro discorso parliamo di una fase di *impatto dei soggetti con l'artificiale*: i media vengono incaricati di gestire la relazione tra i soggetti e le nuove esperienze di artificialità che fanno irruzione con la tecnologia moderna e con il suo manifestarsi esperienziale (per esempio nelle condizioni di vita urbana e metropolitana, nei nuovi mezzi di trasporto ecc.). L'esperienza dell'artificiale che si configura in questa fase è tanto affascinante quanto terrificante: la tattica della mediatizzazione permette di riassorbirne gli aspetti più scioccanti (talvolta mediante una loro esasperazione e comunque spesso attraverso una loro estetizzazione), e di addestrare i sensi e la mente ai nuovi dispositivi esperienziali.

Una seconda fase si estende per quasi tutto il Novecento e si conclude negli anni Ottanta del secolo scorso: parlerò della fase dei *media elettronici* (benché ovviamente le componenti meccaniche non scompaiano affatto). Anche in questo caso i fenomeni sono stati ben censiti: costituzione di una industria sistemica, sia produttiva che distributiva, del prodotto mediale (il sistema hollywoodiano piuttosto che gli apparati statali dei regimi totalitaristi); nascita del film sonoro e diffusione delle sale sui territori; nascita della radio e della televisione e del nuovo modello di distribuzione *broadcasting* con conseguente occupazione da parte dei media degli spazi domestici; nascita di un sistema pubblicitario e suo ruolo guida rispetto all'universo dei media. Anche in questo caso, i media rappresentano il principale strumento di trasformazione dell'esperienza tecnologica. Molti prodotti legati più o meno direttamente alla tecnologia divengono in questo periodo alla portata di tutti: dagli elettrodomestici ai cibi precotti, dalle automobili ai nuovi materiali sintetici (plastica, formica ecc.), dai profumi ai nuovi farmaci una congerie di nuove merci irrompe nella vita quotidiana. In questo contesto, i media permettono una esperienza immediata della tecnologia e ne determinano il carattere di fondo: essi producono una *relazione intima* dei soggetti con l'artificiale. La nuova intimità con l'artificiale determinata dal rapporto con i media può avere risvolti euforici (come emerge per esempio dalla pubblicità di quegli anni) o disforici (come traspare

⁷ Segnalo solamente due testi di orientamento: F. CASETTI, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano 2005; P. ORTOLEVA, *Il secolo dei media*, Il Saggiatore, Milano 2009.

da molta narrativa del periodo, per esempio dalle inquietanti distopie di Philip K. Dick). In ogni caso, è evidente che i soggetti si sentono progressivamente assuefatti a un ecosistema che li pone in una relazione di vicinanza estrema e prolungata con i media e l'artificialità tecnologica di cui essi sono l'interfaccia esperienziale. Anche gli studi teorici sui media che nascono in questo periodo insistono tutti a diverso titolo sulle trasformazioni profonde che i media elettronici producono tanto sui soggetti (McLuhan), quanto sulla cultura e l'immaginario sociali (Adorno e Horkheimer, Morin, Barthes ecc.).

La terza fase di sviluppo dei media inizia alla fine del secolo scorso e ingloba il presente: si tratta della fase dei *media digitali* (anche se le tecnologie meccaniche ed elettroniche non scompaiono affatto, ma si ibridano con quelle digitali). Riassumo ancora una volta i fenomeni principali: moltiplicazione dei canali di distribuzione dei prodotti mediali (alle reti hertziane tradizionali si affiancano satelliti e cavi; i lettori di videocassette permettono il cosiddetto *time shifting*, la visione svincolata dalle logiche rigide dei palinsesti televisivi ecc.); avvento di canali bidirezionali che permettono una scelta più o meno accentuata di contenuti da parte degli utenti e in alcuni casi prevedono una loro interazione (viene riutilizzato a questo scopo in alcuni casi il vecchio cavo telefonico); digitalizzazione dei segnali e tendenziale smaterializzazione dei supporti; miniaturizzazione e portabilità dei *devices* (dal walkman all'iPod, dal telefonino ai computer portatili). Da un lato, la distinzione tra i singoli media vengono meno: il computer, da macchina di calcolo diviene un «meta medium» in grado di «rimediare» (Bolter e Grusin) qualunque mezzo precedente: sul computer leggiamo il giornale, vediamo un film o la televisione ecc. Dall'altro lato, il confine tra media e altri dispositivi diviene del tutto labile e convenzionale: il Web si trasforma in uno spazio sociale intangibile e permette di interagire con altri soggetti e di operare acquisti, giochi ecc.; per converso gli spazi sociali fisici si affollano di dispositivi mediali: *videowall*, *display* di vario genere, sottofondi musicali ecc. attuano una «rilocalizzazione» (Casetti) dei media negli spazi sociali.

Le diverse forme di pervasività dei media, e quindi la iperesposizione dei soggetti a essi, rendono ancora più cruciale il loro ruolo di interfaccia tra i soggetti stessi e la tecnologia. I media sono dunque i protagonisti della più recente trasformazione che coinvolge le tecnologie contemporanee: la loro più o meno completa de-artificializzazione. Il rapporto tra i soggetti e le tecnologie non è più né di impatto scioccante né di intimità familiare, in quanto anche entrambe queste forme di relazione presuppongono un'alterità tra soggetto (naturale) e apparato tecnologico (artificiale). Ora, è esattamente la distinzione tra naturale

e artificiale a venir meno: il soggetto non si percepisce più come ‘altro’ rispetto all’oggetto tecnologico e, per converso, non percepisce più la tecnologia come altro da sé. Entrambi fanno parte di un unico campo o rete di azioni e interazioni che non è di per sé né naturale né artificiale, ma può indifferentemente presentarsi con l’una o con l’altra parvenza a seconda delle situazioni e delle convenienze – anche commerciali⁸. Abbiamo già incontrato, all’inizio di questo intervento, la principale conseguenza di tale situazione: la tecnologia viene naturalizzata, mediante un processo retorico e narrativo di opposizione a se stessa in quanto apparato meccanico artificiale, fino a essere trasfigurata in *bios* (e fino a veder configurata la stessa vita in quanto puro fluire di informazione). Per usare alcuni termini di un romanziere *cyberpunk* (Rudy Rucker) non si dà soluzione di continuità tra hardware, software e ‘wetware’.

4. *Conclusion: reinventare la critica dei media*

Il nostro *détour* storico (o archeologico) ci ha riportato al presente da cui eravamo partiti; ma con qualche inquietudine e domanda in più. Una in particolare. Abbiamo insistito sul fatto che i media moderni hanno costituito l’interfaccia tra i soggetti e le tecnologie, in quanto hanno rappresentato il punto di accesso più diffuso e capillare all’esperienza della relazione con gli oggetti tecnologici. Essi hanno dunque determinato l’evolversi di tale relazione da una prima fase di impatto scioccante con la loro artificialità, attraverso una progressiva intimizzazione dell’artificiale, fino all’attuale elisione della loro artificialità, corrispondente alla naturalizzazione degli oggetti e degli apparati tecnologici. Possiamo chiederci, a questo punto, quanto tale azione dei media abbia corrisposto a una funzione ideologica, ovvero alla diffusione di mitologie decettive volte a mascherare la vera natura economica e sociale della tecnologia. E quanto, in particolare, l’attuale mitologia della naturaliz-

⁸ Si tratta di una sensibilità ben espressa da molte teorie della tecnologia contemporanee, nell’ambito di una filosofia e antropologia della tecnologia che si è progressivamente distinta da una filosofia della scienza: cfr. per esempio il recupero delle teorie espresse da Gilbert Simondon già negli anni Cinquanta, la diffusione della *actor-network theory* di Bruno Latour ecc. Alla base di questa reciproca assimilazione di uomo e tecnologia va rintracciato il processo riduzionistico di identificazione dell’uomo con la propria natura o con il proprio ambiente tecnologico, due atteggiamenti apparentemente contrapposti che fanno parte in realtà di una medesima logica culturale «che, di per sé, dà luogo a una sinergia negatrice della specificità dell’identità umana in quanto umana, della sua libertà, della sua spiritualità, della sua dignità irriducibile» (F. BOTTURI, *Tecnologia ed esperienza*, in P. AROLDI - B. SCIFO (a cura di), *Internet e l’esperienza religiosa in rete*, Vita e Pensiero, Milano 2002, pp. 97-103; la citazione è a p. 100).

zazione delle tecnologie (non solo mediali) e quella corrispondente del consumatore attivo e partecipe non servano a legittimare le forme di iperconsumo mediale e tecnologico che viene sempre più richiesto ai soggetti sociali. L'uso dei media corrisponderebbe, in questo senso, a una delle varie forme di *participative consumption* che, per essere partecipative, non di meno sono sostanzialmente consumeristiche.

Si tratta di questioni che mi limito ad accennare, anche perché coinvolgono in profondità il ruolo della teoria dei media e la possibilità per essa di recuperare, o meglio ancora di reinventare, un approccio critico al proprio oggetto.

PARTE SECONDA

L'uomo e la rappresentazione:
le categorie

Individualità e rappresentazione

La tesi che s'intende proporre prende atto degli esiti di un itinerario storico: non può cioè essere casuale il fatto che la struttura dell'individuo e il modo in cui in Occidente viene intesa la nozione di razionalità, la quale caratterizza in generale il vivente uomo, dipendano strutturalmente da un concetto rimasto molto spesso indeterminato, ossia dalla rappresentazione. Anche a prescindere da riferimenti specifici, almeno la modernità sembra concordare nella constatazione che soggettività e oggettività, io e mondo, non sono mai 'dati' isolatamente, ma esistono solo all'interno e in funzione della propria reciproca relazione. La rappresentazione indica appunto l'origine di ogni possibile oggetto come 'dato' che sta in sé e insieme il nascere di una soggettività in grado di riconoscere un oggetto come 'dato' in relazione a sé e alle proprie operazioni. La costituzione ontologica della soggettività e dell'oggettività hanno quindi luogo grazie alla rappresentazione.

1. *L'itinerario moderno della rappresentazione*

Inizierei con l'individuare quale sia il 'luogo' della rappresentazione, insistendo così sul suo 'spazio proprio' più che sul suo tempo, sull'eternalità che la caratterizza e che richiama il soggetto alla dedizione e alla consegna incondizionata al territorio del suo consistere e permanere. Questo 'luogo' della rappresentazione, così e senza mezzi termini avrebbe risposto Schopenhauer al problema, è il mondo o «il mondo è una mia rappresentazione»: «Nessuna verità è dunque più certa, più assoluta, più lampante di questa: tutto ciò che esiste per la conoscenza, e cioè il mondo intero, non è altro che l'oggetto in rapporto al soggetto, l'intuizione di colui che intuisce, in una parola: rappresentazione»¹.

¹ A. SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, in *Sämtliche Werke*, Brockhaus, Wiesbaden 1961, Bd. 1, pp. 3-4; trad. it. A. VIGLIANI, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Mondadori, Milano 1997⁴, I, § 1, p. 31.

Il soggetto è in un rapporto con un dato diverso da sé e l'oggetto non si dà nella sua forma a prescindere da un soggetto. La rappresentazione esprime appunto questa inscindibile relazione e non senza ragione Jocelyn Benoist aveva infatti sostenuto che l'apporto specifico della filosofia critica consisteva proprio nella chiarificazione del concetto di rappresentazione, che la tradizione precedente a Kant aveva lasciato per lo più indeterminato². La rappresentazione costituisce perciò il presupposto di ciò che diventerà con Kant il nodo centrale della questione trascendentale: nel soggetto ci sono rappresentazioni che hanno a che fare con l'oggetto.

Dunque all'inizio del problema critico c'è la rappresentazione e per forza di cose, stando all'inizio, è il primo 'dato', il fatto in quanto tale, la condizione previa di ogni ulteriore condizione. Per brevità segnalo solo due luoghi classici del modo in cui Kant descrive la rappresentazione. Il primo è la nota scala della conoscenza, così come viene presentata nella *Critica della ragion pura*. Qui l'unico termine che sta all'origine e che non viene definito se non per la sua genericità è proprio la rappresentazione: «Il genere è la rappresentazione in generale (*repraesentatio*). Sotto di esso sta la rappresentazione accompagnata da coscienza (*perceptio*). Una percezione che si riferisca unicamente al soggetto, come la modificazione del suo stato, è sensazione (*sensatio*); una percezione oggettiva è conoscenza (*cognitio*). Quest'ultima o è intuizione o concetto (*intuitus vel conceptus*). La prima si riferisce immediatamente all'oggetto ed è singola; il secondo vi si riferisce mediatamente, per mezzo di una nota caratteristica che può essere comune a più cose. Il concetto o è empirico o è puro; e il concetto puro, nella misura in cui ha la sua origine unicamente nell'intelletto (non nell'immagine pura della sensibilità) si chiama *notio*. Un concetto composto di nozioni, che oltrepassa la possibilità dell'esperienza è l'idea, ossia il concetto della ragione»³.

Il secondo luogo di approfondimento è tratto dalla *Logica*, ossia da un testo su cui Kant ha insegnato per anni e che è stato pubblicato alla

² J. BENOIST, *L'impensé de la représentation. De Leibniz à Kant*, «Kant-Studien», 89 (1998), pp. 300-317; sul rapporto individualità-rappresentazione, si veda M.M. OLIVETTI, *Analogia del soggetto*, Laterza, Roma-Bari 1992, pp. 121 ss.

³ I. KANT, *Kritik der reinen Vernunft*, AA III, A 320/B 376-377; trad. it. C. ESPOSITO, *Critica della ragion pura*, Bompiani, Milano 2004, p. 561. Si noti la fedele riformulazione di Reinhold: «Il termine rappresentazione riunisce nel suo significato più ampio la sensazione, il pensiero, l'intuizione, il concetto, l'idea, in una parola tutto ciò che si presenta nella nostra coscienza come effetto immediato del sentire, del pensare, dell'intuire e del comprendere», K. REINHOLD, *Versuch einer neuen Theorie des menschlichen Vorstellungsvermögens*, Widmann-Mauke, Praga-Jena 1789 (Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1963), I, 2, § IX, p. 209; trad. it. F. FABBIANELLI, *Saggio di una nuova teoria della facoltà umana della rappresentazione*, Le Lettere, Firenze 2006, p. 134.

fine dalla carriera del maestro da G.B. Jäsche. Qui appare espressamente la dichiarazione che la rappresentazione è il primo dato pregiudiziale della conoscenza, sebbene appaia, come già si è visto, sotto un duplice riferimento: «Ogni nostra conoscenza ha un *duplice* riferimento: *in primo luogo*, un riferimento all'oggetto; *in secondo luogo*, un riferimento al soggetto. Sotto il primo riguardo, essa si riferisce alla *rappresentazione*; sotto il secondo, alla *coscienza*, che è la condizione universale di ogni conoscenza in generale. (Propriamente, la coscienza è la rappresentazione che un'altra rappresentazione è in me)»⁴.

Va notato non solo che la conoscenza resta intrinsecamente costituita da una duplice relazione, prima all'oggetto e poi al soggetto, dove il 'prima' è da leggersi secondo un'antiorità anche logica, ma addirittura che, corrispondentemente, l'oggetto-materia come tale appare sempre come già determinato e posto in un 'davanti-prima' (*Vorstellung*) che è antecedente e originario. Insomma, l'origine del riferimento all'oggetto e al soggetto è sempre 'qualcosa d'altro': per la materia sarà la forma e viceversa, per l'oggetto sarà il soggetto e viceversa. Ma occorre ribadire che la conoscenza è rappresentazione in quanto riferimento all'oggetto, altrimenti è relazione alla coscienza⁵.

Qui si nota che la stessa distinzione tra oggetto e soggetto, tra materia e forma del conoscere, si basa su questo primo dato chiamato 'rappresentazione', che pertanto risulta indefinibile: «La rappresentazione non può essere definita, poiché per far ciò occorrono sempre nuove rappresentazioni»⁶ o ancora più distesamente: «La logica si occupa sì anche del conoscere, perché nel conoscere ha già luogo il pensare. Ma la rappresentazione non è ancora conoscenza, bensì la conoscenza presuppone sempre la rappresentazione. E quest'ultima, a dire il vero, non può

⁴ I. KANT, *Logik. Ein Handbuch zu Vorlesungen*, in *Werke*, hrsg. v. W. Weischedel, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1983, Bd. 5, p. 457; trad. it. L. AMOROSO, *Logica*, Laterza, Roma-Bari 1984, p. 27. Il testo prosegue chiarendo la differenza interna della rappresentazione: «In una conoscenza bisogna distinguere la *materia*, cioè l'oggetto, e la *forma*, cioè il modo *col quale* noi conosciamo l'oggetto. Se, per es., un selvaggio vede di lontano una casa, non conoscendone l'uso, egli ha senz'altro proprio lo stesso oggetto di un altro che ben la conosce come un'abitazione costruita per l'uomo. Ma quanto alla forma, questa conoscenza di un solo e medesimo oggetto è differente nell'uno e nell'altro: nel primo è *mera intuizione*, nel secondo è insieme *intuizione e concetto*. La differenza della forma della conoscenza riposa su una condizione che accompagna ogni conoscere: sulla coscienza. Se sono cosciente della rappresentazione, questa è *chiara*; se non ne sono cosciente, è *oscura*», *ibidem*.

⁵ KANT, *Logik. Ein Handbuch zu Vorlesungen*, p. 457; trad. it. p. 27; *Lögik Pölitz*, AA XXIV/2, p. 510.

⁶ I. KANT, *Wiener Logik. Kant's Vorlesungen über Logik geschrieben von einer Gesellschaft Zuhörern*, AA XXIV/2, p. 805; trad. it. B. BIANCO, *Logica di Vienna*, Angeli, Milano 2000, p. 26.

affatto venir spiegata. Infatti, non si potrebbe mai spiegare *che cos'è una rappresentazione* se non, di nuovo, mediante un'altra rappresentazione»⁷.

Ora, se non altro per ragioni etimologiche, rappresentazione significa porre qualcosa davanti a sé, istituire una distanza e nel contempo una relazione tra soggetto e oggetto, assumere come condizione originaria della conoscenza il fatto che c'è già un 'dato', che qualcosa precede noi e l'attività del conoscere, qualcosa che sta di fronte, che è già istituito nel suo essere lì e che ci costituisce. Il 'dato' è davanti a noi nello spazio ed è temporalmente prima del nostro poter conoscere.

Il problema critico inizia appunto con il riconoscimento che qualcosa sta di fronte e sta prima. La rappresentazione rivela nel suo esercizio questa duplice istanza spaziale e temporale, da cui deriverà che 'ciò che è dato' è anche nel contempo 'ciò che è determinato o costruito', vale a dire un fenomeno. Non c'è dubbio che in questa conclusione si condensano la teoria leibniziana della rappresentazione e la tradizione derivante da Wolff e Baumgarten, nelle quali il rapporto a qualcosa di diverso dal soggetto passa attraverso la *vis repraesentativa*⁸ in una sorta di intellettualizzazione del mondo destinata a separare la verità oggettiva da quella soggettiva e a istituire la relativa distinzione delle facoltà conoscitive. In tal senso Wolff aveva introdotto una dottrina delle facoltà e l'idea di una forza fondamentale dell'animo umano che influì notevolmente sui futuri sviluppi della filosofia tedesca: «Le sensazioni si conformano alle modificazioni che si verificano negli organi dei sensi e ci rappresentano i corpi del mondo che colpiscono i nostri sensi. Ma questi corpi sono una parte del mondo. Pertanto l'anima si rappresenta una parte del mondo o tanto del mondo, quanto la posizione del suo corpo nel mondo lo permette: di conseguenza, poiché gli atti dell'anima provengono dalla sua forza, l'anima ha una forza di rappresentarsi il mondo secondo lo stato del suo corpo nel mondo»⁹.

L'idea che nell'anima dominasse una forza fondamentale da cui dipende la conoscenza del mondo venne ribadita, con diverse sfumature, anche da Tetens: «Alla fine vediamo dove siamo, ossia dove eravamo all'inizio. Noi non conosciamo la forza fondamentale dell'anima, non avendo nessuna idea dei primi originari effetti della sua forza naturale.

⁷ KANT, *Logik. Ein Handbuch zu Vorlesungen*, p. 458; trad. it. p. 28.

⁸ «Cogitationes sunt repraesentationes. Ergo anima mea est vis repraesentativa», A.G. BAUMGARTEN, *Metaphysica* (Editio VII), C.H. Hemmerde, Halle 1779, ora Olms, Hildesheim-New York 1982, § 506.

⁹ Ch. WOLFF, *Vernünfftige Gedanken von Gott, der Welt und der Seele des Menschen, auch allen Dingen überhaupt*, Renger, Halle 1751; trad. it. R. CIARFARDONE, *Metafisica tedesca*, Rusconi, Milano 1999, § 753, pp. 599-601.

Il sentire è soltanto la prima manifestazione che conosciamo. Possiamo dire che la forza fondamentale dell'anima è la medesima assoluta realtà che è sviluppata, sente e pensa fino a una certa grandezza. Ma quale facoltà naturale essa possieda, a quali specie di attività sia disposta finché esiste, se e in che cosa queste siano differenti dalle attività di altri elementi: di tutto ciò sappiamo soltanto che la sua forza fondamentale contiene in sé il germe del sentire»¹⁰.

Non diversamente si esprime Reinhold e, questa volta, in contemporanea con Kant: «Il termine facoltà della rappresentazione riunisce nel suo significato più ampio tutto ciò che appartiene innanzitutto alle condizioni della rappresentazione... Io non presento qui il concetto determinato, ma solo quello determinabile, e tiro l'estrema linea di confine intorno al campo di indagine comune a me e a tutti coloro che pensano qualcosa con il termine facoltà della rappresentazione. Questo campo include dunque colui che con facoltà della rappresentazione pensa l'anima stessa oppure la forza rappresentativa oppure anche solo la facoltà di questa forza... chiunque pensi l'insieme di ciò (qualunque cosa sia) attraverso cui diviene in primo luogo possibile la rappresentazione»¹¹.

Alle spalle di Kant, e al suo modo di intendere la funzione rappresentativa, domina dunque questo universo culturale di cui qui si sono ricordati solo i riferimenti imprescindibili. Certo è che il problema in Kant si pone ormai nella sua estrema portata critica: se l'oggetto è dato, il soggetto è tale nella misura in cui rappresenta, vale a dire solo nel suo rapporto all'oggetto. Viene così meno una sorta di pseudo-evidenza sia dell'oggetto sia del soggetto, ossia quella che parte dall'oggetto e chiede quale sia la sua possibilità ponendola nella soggettività e quella che parte dal soggetto e chiede quale sia la sua funzione ponendola nel rapporto verso l'oggetto¹². La domanda critica deve uscire da questo limite dando per presupposta la soggettività, ossia lasciandola indefinita, perché, come si è già visto, non si può proprio spiegare che cosa sia una rappresentazione.

Il passaggio sembra quindi riaffermare che il fatto primo è che ci sono rappresentazioni e solo derivatamente può sorgere ed essere ela-

¹⁰ J.N. TETENS, *Philosophische Versuche über die menschliche Natur und ihre Entwicklung*, Weidmann & Reich, Leipzig 1777, l. I, p. 737; trad. it. R. CIAFARDONE, *Saggi filosofici sulla natura umana e sul suo sviluppo*, Bompiani, Milano 2008, pp. 629-630.

¹¹ REINHOLD, *Versuch einer neuen Theorie des menschlichen Vorstellungsvermögens*, l. 2, § VI, pp. 195-196; trad. it. p. 127.

¹² «La coscienza ci necessita ad essere d'accordo sul fatto che per ciascuna rappresentazione è richiesto un soggetto rappresentante e un oggetto rappresentato; tutti e due devono essere distinti dalla rappresentazione alla quale appartengono»: REINHOLD, *Versuch einer neuen Theorie des menschlichen Vorstellungsvermögens*, l. 2, § 7, p. 200; trad. it. p. 129.

borata una questione riguardante la costituzione del soggetto e dell'oggetto. Il passo della *Critica della ragion pura* mostra qui però il suo limite costitutivo: la rappresentazione sembra infatti il contenitore anonimo di ogni forma di conoscenza quando invece il tratto strutturalmente costitutivo del soggetto è quello di trascendere radicalmente l'insieme di tutte le forme di conoscenza. Detto in altri termini, il punto zero della conoscenza non è la rappresentazione dell'oggetto oppure che il soggetto rappresenti l'oggetto, bensì è soltanto una formula radicalmente innovativa da cui la questione del realismo e dell'idealismo dipendono essenzialmente: *si dà la rappresentazione*. Il primato della *Vorstellung* afferma come punto di partenza del pensiero il davanti e il prima, il fuori e il passato, la distanza e l'attesa, come significanti di una trascendenza originaria e insuperabile. Noi ci rappresentiamo cose e, sulla scorta di Meier e della sua nozione di 'comprensione', Kant è indotto ad affermare che il grado più basso della comprensione è appunto la rappresentazione, il rappresentarsi qualcosa; infatti: «se conosco ciò che si riferisce all'oggetto mi rappresento l'oggetto»¹³.

Ciò che è dato con la rappresentazione e nella rappresentazione (*Vorstellung*) è un *Vor* primordiale non riducibile a un 'davanti a noi' o a un ancor più semplice e anonimo 'davanti'. Piuttosto questi dipendono e sono resi possibili proprio dal *Vor* primordiale. Ora è vero che la rappresentazione di qualcosa di determinato è sempre una rappresentazione di qualcosa e per qualcuno, ossia per una coscienza: «L'*intuitus* è una rappresentazione individuale, *repraesentatio singularis*», cioè l'intuizione è soltanto dell'individuale sensibile¹⁴. Ma ciò significa essenzialmente due cose: in primo luogo, che qualcosa ci sta di fronte e quindi ci precede per la sua costituzione ontologica: è il 'dato' rispetto al quale noi restiamo costituiti venendo interpellati da questa inamovibile presenza; in secondo luogo, questo 'di fronte' è altro rispetto a noi e 'trascende' la nostra stessa coscienza, tanto da tornare a presentarsi alla nostra immaginazione coscienziale anche quando non è più presente nella percezione immediata. È un 'prima' di noi che può anche restare 'assente'. Ciò significa pertanto che il *Vor*, la consistenza del dato, non dipende dalla capacità unificatrice della coscienza, bensì al contrario che l'Io

¹³ KANT, *Wiener Logik. Kant's Vorlesungen über Logik geschrieben von einer Gesellschaft Zuhörern*, p. 845; trad. it. p. 83.

¹⁴ *Ibi*, p. 904; trad. it. p. 176. Cfr. anche KANT, *Logik. Ein Handbuch zu Vorlesungen*, p. 521; trad. it. p. 83: «Tutte le conoscenze, cioè tutte le rappresentazioni coscientemente riferite a un oggetto sono o intuizioni o concetti. L'intuizione è una rappresentazione singola (*repraesentat. singularis*), il concetto è una rappresentazione universale (*repraesentat. per notas communes*) o riflessa (*repraesentat. discursiva*)».

penso accompagna tutte le mie rappresentazioni sul fondamento del *Vor* sempre già dato come orizzonte nel quale avviene la conoscenza e la comprensione.

2. *Le rappresentazioni dell'umano*

Il risultato di questa breve ricognizione terminologica può apparire banale e ingenuo: nella nostra vita non tutto può essere definito, anzi la rappresentazione che ci lega al mondo è apparsa per essenza indefinibile. Ciò obbliga a continuare incessantemente a interpretare e ad articolare il nesso profondo che lega l'esistenza al mondo ed è precisamente in questa coercizione vitale e coazione ermeneutica che l'uomo scopre il segreto più radicale e inconfessabile che lo pervade: l'uomo riconosce di essere mancanza e ha innanzitutto la precisa consapevolezza che manca a se stesso finché 'altro' non lo colma con il proprio riconoscimento. La vita si rivela quindi essere originariamente attesa di una relazione che deve sempre ancora sopravvenire e solo in questo modo il soggetto resta affrancato dall'incantesimo torpido di sé. Nel contempo, come la rappresentazione abita il soggetto rendendogli presente qualcosa di altro, così essa è anche sempre una traccia, seppure debole, di una relazione di rappresentanza (*Vertretung*): essa sta per un assente, è la sua rappresentanza; essa però è spesso in carne e ossa e non svolge solo una funzione vicaria, come se fosse uno specchio che rappresenta soltanto ciò che per sua natura è assente.

Se dunque il racconto e l'azione del rappresentare sembrano un dato ineludibile in cui il soggetto sorge e si colloca nel mondo, rimangono comunque aperte domande non riducibili a questo momento sorgivo. Infatti non è ancora stato detto perché e in che modo l'uomo debba rappresentare l'altro da sé e inoltre restano ancora indefinite le diverse rappresentazioni dell'umano nella loro origine e nel fine che storicamente le determina. Per ora sappiamo solo che nel rapporto io-mondo l'uomo ha sempre risposto ricercando la propria essenza, esaminando le facoltà che gli consentono di relazionarsi all'esterno e individuando le operazioni che gli consentono di intervenire e modificare il mondo stesso. La tecnica contemporanea, per esempio, testimonia la necessità della funzione del rappresentare e la tecnica stessa appunto è forse il rappresentante più generale e incisivo della relazione del soggetto all'oggetto.

In merito si può con sicurezza affermare che se la tecnica è il modello più recente di 'rappresentante', in altre epoche la stessa funzione era svolta analogamente da figure non meno pervasive: per Hegel, ad esempio, lo spirito oggettivo operava come condizione ed espressione della

maturazione dell'individuo e in Saussure la *langue* vive solo grazie alla *parole* e la *parole* si colloca necessariamente in una *langue*; le dimensioni della vita – lavoro, economia, morale, politica, religione – non sono perciò solo il risultato dell'azione umana, ma ne costituiscono la condizione, in una relazione reciproca di espressione e di cambiamento.

In termini molto più generali, si può quindi affermare che l'orizzonte, che è sempre già dato, si offre o come luogo neutro dell'accettazione di un insieme di valori oppure come lo sfondo di senso di un'azione nuova, destinata a modificare prima il soggetto che la compie e di riflesso il mondo su cui viene esercitata. Insomma, vale in termini inequivocabili l'affermazione di Foucault, per cui non si può pensare entro il vuoto: «l'uomo non è contemporaneo di ciò che lo fa essere o di ciò a partire da cui è»¹⁵. La storia occupa da sempre la scena, ossia tutta la scena della vita, e non c'è angolo che non resti illuminato dal suo procedere o calpestato dal suo infierire. Con la parola poetica di María Zambrano, possiamo constatare che, come Antigone, siamo sempre 'irretiti' in una storia¹⁶, perché le storie hanno a che fare con felicità e infelicità e noi siamo sempre coinvolti in storie¹⁷. Anche da questo punto di vista e a rinforzo delle analisi del paragrafo precedente non ci resta che ripetere con Kant che «la rappresentazione di ogni cosa è la rappresentazione di una nostra propria condizione»¹⁸.

Come tale dinamica sia riscontrabile nei *nomi* dell'umano (soggetto, singolo, coscienza, persona, io, individuo) è un'evidenza alla quale molto spesso non si presta attenzione. Ognuno di questi nomi, proprio manifestandosi, rivela il limite che lo costituisce. Così il *soggetto* moderno mostra la prevalenza del profilo ontologico-conoscitivo, ma per scoprire che comunque non è mai riducibile al pensiero, tanto che la crisi della razionalità coincide con l'esaurirsi del paradigma moderno incentrato sul soggetto. Oppure basta ripensare alla polemica di Kierkegaard contro il soggetto universale di Hegel, ma anche alla critica di Heidegger, con il *Dasein*, al soggetto cosciente di Husserl.

Nella polemica di Kierkegaard si rivela inoltre un altro aspetto del soggetto, la sua singolarità, che non può essere trascurato, perché il sin-

¹⁵ M. FOUCAULT, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Paris 1966, p. 345; trad. it. E. PANAITESCU, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano 1978, p. 360.

¹⁶ M. ZAMBRANO, *La tumba de Antígona*, Sociedad general de autores y editores, Madrid 1997, p. 28; trad. it. C. FERRUCCI, *La tomba di Antigone*, La Tartaruga, Milano 2001, p. 79.

¹⁷ W. SCHAPP, *In Geschichten verstrickt: zum Sein von Mensch und Ding*, Klostermann, Frankfurt am Main 2004¹.

¹⁸ I. KANT, *Reflexionen zur Metaphysik*, AA XVII, n. 3929, p. 351.

golo è anzi e proprio esposizione completa all'altro da sé. Il *singolo* è solo, solo in tutto il mondo, solo di fronte a Dio: «il sé è un rapporto che si rapporta a se stesso, oppure è questo nel rapporto: che il rapporto si rapporta a se stesso; il sé non è il rapporto, ma che il rapporto si rapporta a se stesso». Da questo punto di vista la rappresentazione sembra celebrare il proprio trionfo non più nella dimensione gnoseologica in cui aveva trovato espressione al culmine della modernità grazie a Kant, perché il sé è 'rappresentazione' portata all'estremo di una proporzione impossibile, tensione indomabile all'altro¹⁹.

Anche la *coscienza*, come altro nome dell'umano, rivela la stessa sproporzione, perché si manifesta, usando i termini di Husserl, come presentazione e ripresentazione, come attestazione percettiva delle cose e come loro ripresa all'interno del vissuto qualitativo dell'immaginazione (*Präsentation/Repräsentation*): in definitiva, è un incessante processo di trasposizione dei dati del mondo dal livello percettivo del corpo e della carne del mondo a quello rappresentativo e simbolico della riflessione.

Il nome dell'umano, che sottolinea maggiormente la sua dignità ontologica e morale è invece la *persona*, che è intrinsecamente differenza qualitativa, riscontrabile in tutte le definizioni che da Boezio a Riccardo di San Vittore, fino a Tommaso d'Aquino, hanno evidenziato la sua «natura razionale» e nel contempo la sua sostanza, esistenza o sussistenza «individuale»²⁰.

Però forse il termine che, se non altro per ragioni grammaticali e linguistiche, maggiormente esprime la duplice valenza dell'umano – ancora una volta la rappresentazione come relazione di identità e differenza, come relazione all'altro da sé – è l'*io*, di cui risalta certamente il doppio significato di essere il riferimento al sé nel senso astratto e universale della coscienza e insieme la singolarizzazione individuante, grazie alla

¹⁹ S. KIERKEGAARD, *Philosophiske Smuler*, in *Søren Kierkegaards Skrifter* [SKS], Gads Forlag, København 1997-, Bd. 4, pp. 242-252; *Briciole di filosofia*, in *Opere*, a cura di C. FABRO, Piemme, Casale Monferrato 1995, vol. II, pp. 44-56; Id., *Afsluttende uvidenskabelig Efterskrift*, in SKS 7, pp. 274-314; *Postilla conclusiva non scientifica*, in *Opere*, pp. 432-479; Id., *Journalen* NB15:93, in SKS 23, pp. 64-66; *Diario*, a cura di C. FABRO, Morcelliana, Brescia 1963², vol. II, pp. 33-35, n. 2148; Id., *Sygdommen til døden*, in SKS 11, p. 129; *La malattia per la morte*, a cura di E. ROCCA, Donzelli, Roma 1999, p. 15.

²⁰ BOEZIO, *Contra Eutychen et Nestorium*, in *The theological Tractates*, trans. by H.F. STEWARD ET AL., W. Heinemann, Cambridge, Mass. 1973, c. 3, p. 84 e c. 4, p. 92: «[persona est] naturae rationalis individua substantia»; RICCARDO DI SAN VITTORE, *De Trinitate*, a cura di J. RIBAILLIER, Vrin, Paris 1958, l. IV, cap. 23: «rationalis naturae individua existentia»; TOMMASO, *S. Th.*, I, 29, 3, ad 2: «individuum [subsistens] in rationali natura». In merito cfr. P.B. ROSSI, *Contra Lombardum: reazioni alla cristologia di Pietro Lombardo*, in *Pietro Lombardo*. Atti del XLIII Convegno internazionale: Todi 8-10 ottobre 2006, Fondazione Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, Spoleto 2007, pp. 123-191.

quale ogni soggetto è tale nella sua unicità e differenza rispetto a tutti gli altri e al mondo²¹. Questa duplicità, nel caso si irrigidisse e tendesse a scomparire, perderebbe la plasticità che caratterizza la continua rappresentazione di ogni io tramite figure. Forse di questo pericolo avvertiva Kerényi quando scriveva: «Uomo, non dire mai “io”!»²².

E, nonostante tutte le critiche che sono state rivolte dall'attuale revival dell'intersoggettività a tutte le forme dell'individualismo moderno, vorrei ricordare che l'*individuo*, quest'ultimo nome dell'umano, è l'attestazione vivente del significato indissolubile tra rappresentazione e rappresentanza. Dato che esso è ciò che non si può dividere non è deducibile dall'universale, a cui l'io o il soggetto assomigliano per troppi caratteri, e impone la singolarità non a livello di esclusività, ma come identità di vita e coscienza, come continuità morale e intellettuale, come accentuazione dell'esistenza storico-politica: è vita che raccoglie essere e coscienza in una relazione di sé con sé e di sé ad altro, è il luogo in cui la relazione appare con evidenza originaria, pur restando leggibile in diverse forme e coglibile dal punto di vista religioso, affettivo, sociale ecc. Poiché l'individuo non solo esercita azioni, ma interpreta e costruisce se stesso in funzione delle azioni, in funzione del compimento o della perditione del proprio progetto di vita, è ontologicamente costituito come rappresentazione di una relazione, della propria interazione con l'altro da sé. E l'altro, come termine della relazione, sollecita il momento interpretativo e valutativo delle azioni tanto da consentire il ripensamento della condotta e la modificazione del sé: in un modo sempre diverso, l'altro come tale esibisce a ogni individuo la prospettiva *etica* di una vita compiuta e l'articolazione *morale* all'interno di norme date. Tale dinamica indica, quindi, alla vita una finalità reale da conseguire e l'obbligo di attenersi alle disposizioni di un mondo dato. È insieme una sorta di bisogno incondizionato di assecondare il super-io o, in altri termini, le varie forme di oggettività hegeliana, ma è anche sguardo che sa levarsi oltre la condizione data e tentare l'eccedenza per quanto questa possa restare o solo sembrare latente.

I *nomi* dell'umano non devono però far dimenticare il luogo tempo-

²¹ L. WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus*, Routledge and Kegan Paul, London 1961; trad. it. A.G. CONTE, Einaudi, Torino 1980³. Cfr. 5.6: «I limiti del mio linguaggio significano i limiti del mio mondo»; 5.63: «Io sono il mio mondo (Il microcosmo.)»; 5.641: «V'è dunque realmente un senso, nel quale in filosofia si può parlare non psicologicamente dell'io. L'io entra nella filosofia perciò che «il mondo è il mio mondo». L'io filosofico è non l'uomo, non il corpo umano o l'anima umana della quale tratta la psicologia, ma il soggetto metafisico, il limite – non una parte – del mondo».

²² K. KERÉNYI, *Tessiner Schreibisch. Mythologisches, Unmythologisches*, Steingrüben, Stuttgart 1963, p. 148. Cfr. F. JESI, Introduzione a *Miti e misteri*, Boringhieri, Torino 1980, p. 11.

rale e storico in cui sono apparsi e si sono diffusi. Mi riferisco all'orizzonte più ampio delle *rappresentazioni* dell'umano: *homo religiosus*, *homo sapiens*, *homo faber*, *homo dionysiacus*, *homo creator*, *imago dei*, *animal symbolicum*, *zoon politikon*, *animal rationale*, uomo carente, libero, eccentrico ecc. Queste connotazioni costituiscono, nella loro valenza simbolica, la cifra elementare dell'esperienza o il fenomeno originario dell'apparire antropologico. Da qui deriva il processo di costruzione dell'identità e di rappresentazione della totalità (sia essa nominata tramite il concetto, la struttura, il simbolo, la categoria...) nella coscienza di individui che elaborano l'universale in modo personale e lo rendono operativo attraverso atti, riformulandolo e ricostituendolo, in una sorta di trascendenza operativa.

3. La dimensione scenica della rappresentazione

Può forse essere intesa come un corollario dell'interpretazione della rappresentazione fin qui condotta, ma la dimensione scenica della rappresentazione costituisce invece un aspetto che precede la riflessione, tipica della modernità, sul suo impiego gnoseologico. La scena del mondo è l'originario in cui l'uomo si colloca rappresentando sé di fronte all'altro da sé: per far questo ha però bisogno di un termine medio appunto denominato comunemente, e senza ulteriori possibili definizioni, 'rappresentazione'. La dimensione scenica coinvolge pertanto la collocazione dell'uomo nello spazio e nel tempo. Una proposta simile era stata avanzata da Ricoeur in un celebre saggio su *Architettura e narrazività*²³. Riprendendo la suddivisione introdotta con *Tempo e racconto* tra prefigurazione, configurazione e rfigurazione, Ricoeur sostiene che ogni nostra possibile azione, e quindi ogni presa di posizione operativa nel mondo, sorge già all'interno di un ordine simbolico precostituito, in cui la nostra esperienza scaturisce grazie a una struttura prenarrativa, che ha già configurato la differenza tra bene e male oppure tra permesso e proibito, e a partire dalla quale la nostra identità comincia successivamente ad assumere il carattere della continuità della storia, almeno della propria storia di vita.

²³ P. RICOEUR, *Architettura e narrazività*, in *Triennale di Milano, XIX Esposizione Internazionale. Integrazione e pluralità nelle forme del nostro tempo. Le culture tra effimero e duraturo. La Triennale nella città. Gli immaginari della differenza*, Electa, Milano 1996, pp. 64-72. Cfr. anche ID., *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, Paris 2000, pp. 183-191; trad. it. D. IANNOTTA, *La memoria, la storia, l'oblio*, Cortina, Milano 2003, pp. 207-215. Si vedano anche E. CALVI, *Tempo e progetto: l'architettura come narrazione*, Guerini, Milano 1991 e R. MESSORI, *La parola itinerante*, Mucchi, Modena 2001, pp. 15-50.

Di diverso livello è il momento del racconto letterario o della rappresentazione vera e propria della vita sulla scena del mondo, in cui è evidente la distanza tra parole e cose: le prime possono certo riferirsi alle seconde, garantendo l'ordine della referenza, ma possono anche abolire la referenza e valere esse stesse come significante e significato, quasi fossero dotate di un senso proprio tale da apparire assoluto, da essere in grado appunto di configurare un mondo nuovo, diverso da quello delle cose quotidiane. In questo mondo intermedio del senso, può avvenire la sintesi tra elementi eterogenei, il dipanarsi di diversi passaggi, il costituirsi del cerchio ermeneutico – allo stesso modo in cui già Aristotele definiva il racconto come imitazione di un'azione in grado però di generare un intreccio rappresentativo di un nuovo ordine simbolico. L'intelligenza narrativa di quest'ordine simbolico ha quindi la caratteristica di formare un mondo proprio, ossia di operare con un registro di storicità singolare e specifico.

Questo mondo del testo in grado di costruire una scena abitabile da spettatori non inerti svela anche la forza temporale e spaziale della ricezione, in cui i destinatari del racconto riscoprono la loro memoria personale, riprogettano la propria identità, ossia realizzano in un mondo proprio la loro finora solo potenziale possibilità identitaria. Ricoeur chiama questo processo «itinerranza» per indicare «l'interlocutore spaziale dell'identità narrativa» che sta «a metà tra l'erranza e lo spirito domestico».

Emerge in tal modo un'analogia tra il tempo vissuto e il tempo oggettivo, come tra lo spazio vissuto e quello oggettivo. Questa co-originarietà di spazio e tempo ripropone l'idea che l'identità soggettiva non possa mai prescindere da una dimensione 'estetica', in senso kantiano, in cui cioè le forme pure di spazio e tempo sono le condizioni del nostro aprirci al mondo, per poter giungere a una rappresentazione immediata del mondo delle cose. In tale prospettiva, lo spazio come pure il tempo, quindi, non sono mai soltanto oggettivi, ossia solo luoghi entro i quali si è collocati, in cui si sta. In un senso soggettivo, spazio e tempo sono invece il risultato di un'operazione del soggetto che genera tempo e spazio, cioè temporalizza e spazializza innanzitutto la propria identità e il mondo che abita. Questa azione del temporalizzare e spazializzare implica anche un aspetto spesso non rilevato. Certo, si tratta di azioni che in primo luogo mostrano potenzialità, generano processi, mettono in scena una realtà di mondo proprio che chiama gli altri alla condivisione o alla disapprovazione. Ma al contempo, tali azioni implicano sempre un patire originario, un subire qualcosa di altro, un esibire la propria inermità nell'essere esposti e affidati all'alterità, agli altri, all'Altro. L'attore e lo spettatore sono sempre inseriti in una dimensione storica condizionan-

te e insieme, grazie alla modificazione del senso, possono variare quella stessa tradizione temporale e spaziale in cui sono inseriti. Il senso della rappresentazione è perciò molto complesso: può essere percorso come racconto di sé verso l'azione e il mondo oppure il mondo può rivolgersi all'io chiedendo ancora un nuovo racconto. È però certo che la rappresentazione colma sempre un'assenza. Solo la rappresentazione infatti eleva l'accadere individuale all'universalità della relazione a qualcosa d'altro e simultaneamente lo fa permanere come ciò che 'io' ho di più proprio.

L'itinerario fin qui percorso ha voluto sottolineare il fatto che la conoscenza presuppone sempre la rappresentazione nonostante quest'ultima non si possa definire. Questo è un risultato che la modernità ha raggiunto con sicurezza e dal quale ora possiamo ripartire per porre un'altra considerazione: solo la conoscenza presuppone la rappresentazione? Oserei rispondere dicendo che la vita, nelle sue diverse forme e soprattutto nel suo apparire sulla scena del mondo, presuppone sempre un fatto primo: ci sono rappresentazioni.

4. *La vita e il suo segreto*

Nello stesso tempo, o meglio nello stesso luogo, ossia sulla scena dei *media*, non è vero che tutto è rappresentabile e, anzi, al fondo di ogni rappresentazione agisce l'irrappresentabile, la sola forza che scardina la scena e libera la rappresentazione dall'essere segno di cose, permettendole di divenire relazione con l'assente che l'eccede, con l'aura che va oltre il fatto.

Sembra questo il primato della fatticità, l'elogio del fatto, l'*es gibt* originario che sta a fondamento di ogni singola vita, fin dal suo primo tentare il soffio dello spirito e amare la terra. Più che un io che rappresenta, un io così esile da sparire dietro alla propria funzione – questo solo sembra rimanere il prodotto del pensiero e della natura della vita: si dà la rappresentazione e non sono 'io' che rappresento. E quando si dà la rappresentazione, emerge con forza il suo fondo, la mancanza che la costituisce e il non rappresentabile che la fa apparire. L'io abita quindi una relazione in cui irrompe con forza la relazione ad altro, cioè 'il fatto che non si dà', l'assenza, il non rappresentabile per eccellenza, il vuoto che non potrà mai essere saturato. Ciò che manca all'appello, sempre e per fortuna, è la trascendenza di ogni rappresentazione. Non c'è dispositivo che possa configurare l'assente come una mancanza che non fa più paura, che non fa male. No, l'assente ci ricorda costantemente che stiamo in una relazione molto fragile con esso e non poniamo alcuna

relazione con qualcosa d'altro a prescindere dal diverso dell'altro, dal non essere che in fondo esso è.

Quindi, la rappresentazione così intesa è ben lontana da un modello di mondo che si regge come riflesso di un'alterità o di una bellezza o di un bene invisibile, come ad esempio voleva il neoplatonismo. Questa concezione simbolica e analogica non garantisce, bensì domina e piega il resto che ogni rappresentazione solo accenna senza esibire totalmente. Piuttosto siamo condotti per mano nella carne e nei sensi all'altro *della* rappresentazione, ma restiamo orfani da sempre e per sempre dell'altro *dalla* rappresentazione, del suo no, dell'eccedenza che la attraversa. Se solo tentiamo di rendere presenti al corpo e alla mente cose passate o lontane sentiamo infatti nel profondo la resistenza di un immemorabile, di una latenza, di un ingovernabile fuori e prima di noi. Eppure il *Vor* della *Vorstellung* – il davanti, il fuori, la distanza – è lì di fronte alla vita: 'sento' che non mi rappresento qualcosa e tuttavia il davanti si dà. Questo davanti o questo prima, questo spazio e questo tempo, sono la condizione di possibilità di una significazione trascendentale e istituiscono l'orizzonte insuperabile della rappresentazione. Ora questo davanti e questo prima che stanno all'origine non segnano solo l'esteriorità come luogo in cui risiede l'oggetto del sapere e del volere, ma sono anche l'origine del soggetto in quanto questo è esposto a qualcosa d'altro da sé. Per questo la rappresentazione sembra indicare solo il momento dell'oggettività, ma non è così, perché è intrinsecamente relazione ad Altro che è anteriore alla coscienza, ma che anche la convoca e dispone al riconoscimento. Nel contempo e di contro la rappresentazione sembra soltanto soggettiva, ma non lo è, perché dal davanti e dal prima noi siamo affetti, colpiti, turbati, segnati e non possiamo negare che 'altro' appunto ci tocchi e ci segni.

Così non c'è conoscenza di un oggetto senza coscienza, ma nel contempo la fonte dell'oggetto è 'altra', è anteriore alla coscienza, sebbene se ne abbia consapevolezza solo una volta che è entrata nell'orizzonte della coscienza stessa. Dunque, il fondo della rappresentazione è l'affezione come alterazione ed essa ribadisce così il primato della significazione 'altra', ossia l'acquisizione fondamentale dell'estetica trascendentale. Conseguentemente, la rappresentazione si basa sul fondamento 'proprio' del *Vor*, non della coscienza. Non resta quindi che riaffermare che il soggetto dell'estetica, sotto l'affezione, è già sempre fuori da ogni forma costitutiva della coscienza, sta cioè in un 'fuori' che l'analitica costituisce solo in seguito come un 'davanti'.

Siamo giunti, in tal modo, a un punto in cui dobbiamo riconoscere quanto sia ineliminabile la dimensione della rappresentazione originaria, quella che prese forma alle origini della civiltà come rappresenta-

zione ‘culturale’ del dio assente. Teologia e antropologia legavano Prometeo alla roccia. Il mistero del suo soffrire rendeva presente l’umano e il divino, ossia nel segreto della vita umana restava presente il divino, seppure come indicibile. All’origine di ogni rappresentazione stava il desiderio di felicità e la sua cattura in una sfera separata, non soggetta all’inevitabile corruzione dei sentimenti umani e alla loro labilità. In questa separazione originaria appariva però anche la rappresentazione come sacrificio, come dono radicale all’altro o come rinuncia al proprio. Infatti, ciò che è stato ritualmente separato può essere lasciato non rappresentato come assolutamente Altro, nemmeno riducibile alla sfera religiosa, o restituito con il passare del tempo alla dimensione profana.

La rappresentazione agisce come un processo di dignitoso abbandono di sé e di affermazione di altro²⁴: in questa esperienza si avverte la distanza dall’origine (*arché*) e il suo inevitabile richiamo fino alla fine, come fine (*telos*) incondizionato.

Perché, dunque, l’individualità ha bisogno della rappresentazione? Si era partiti da questa domanda e si è scandito un itinerario che, tenendo conto delle proposte gnoseologiche della modernità, ne coglieva l’incidenza all’interno della storia dei *nomi* e delle *rappresentazioni* dell’umano, per poi comprendere l’indissolubile relazione della rappresentazione al tempo e allo spazio.

Ora resta da determinare quale sia il luogo proprio in cui opera la rappresentazione: si sarebbe kantianamente tentati di dire che è la coscienza o l’oggetto che, costituito dalle forme della coscienza, rimane del tutto trasparente alla sua intenzione. Ma sarebbe questo un percorso già tracciato e purtroppo anche svante. È preferibile invece chiedere che cosa anima la rappresentazione, che cosa inerisce alla sua funzione, quale mancanza essa cerca di colmare, quale assenza la turba – che cosa, essendo rappresentazione, essa non potrà mai rappresentare, che cosa resterà inafferrabile nella latenza più profonda.

Credo che questo ‘irrappresentabile’ che abita la rappresentazione sia la totalità della vita e delle sue affezioni; la vita che non solo organicamente cresce su se stessa, ma che maturando sui propri vissuti inevitabilmente erra, si distoglie dal fine, si ripiega su se stessa e si crede un tutto dato, senza bordi e senza latenze.

La rappresentazione, in tal senso, invita a riflettere in modo diverso sulla vita, non sull’idea di vita, ma sulla sua affezione originaria, il

²⁴ «A fondamento della credenza fondata sta la credenza infondata», cfr. L. WITTGENSTEIN, *On Certainty*, ed. by G.E.M. ANSCOMBE - G.H. VON WRIGHT, Blackwell, Oxford 1974; trad. it. M. TRINCHERO, *Della certezza*, Einaudi, Torino 1978, n. 253. Cfr. A.G. GARGANI, *Wittgenstein. Musica, parola, gesto*, Cortina, Milano 2008, p. 41.

sentire, il patire e l'agire, e a questo livello essa appare – volere o non volere – sempre del tutto incompiuta, mai sufficientemente reale. Oggi si usa dire virtuale. Preferisco pensare a una tensione che sfugge quasi impersonalmente, evitando le certezze dell'identità soggettiva o la facile consolazione del paradiso dell'intersoggettività. La vita sembra così contestare la rappresentazione come relazione tra soggetto e oggetto e invece porre in primo piano ciò che manca a ogni intenzione, l'affetto che tocca e quello dato inutilmente, senza risposta né ritorno. Nel fondo della rappresentazione domina l'oscurità di una lotta destinata a non raggiungere mai il suo desiderato disvelamento e la sua giusta concordia.

Tutto questo, il mancare il segno da parte della rappresentazione o l'assenza che la costituisce, traccia la dimensione della vita, il suo stare costantemente in se stessa, ed è proprio qui che essa avverte l'eccedenza a proprio fondamento. E la vita ne è singolarmente affetta, individuata in un tendere costantemente al nulla che la abita e la rende talmente inquieta da cercare di colmare il vuoto che la costituisce uscendo da sé, verso il mondo. La rappresentazione è perciò azione verso l'altro solo perché ne è costitutivamente già affetta, perché è abitata all'origine da Altro. Se Spinoza scriveva che «la sostanza è per natura anteriore alle sue affezioni»²⁵, nella vita qualcosa d'altro, che rimane irrappresentabile, è anteriore a ogni nostra possibile rappresentazione e solo così noi incontriamo il mondo e di ritorno, poi, un sé trasformato.

²⁵ B. SPINOZA, *Etica*, a cura di R. CANTONI - F. FERGNANI, Utet, Torino 1988, p. 86, prop. I.

LUCIA URBANI ULIVI

Rappresentazioni dell'umano

Antropologia filosofica e neuroscienze a confronto

Negli ultimi vent'anni, a cavallo tra i secoli XX e XXI, si sono moltiplicate a ritmi impressionanti le pubblicazioni neuroscientifiche di carattere divulgativo¹, quasi che ai neuroscienziati premesse di far conoscere al di fuori della cerchia degli addetti ai lavori le trasformazioni che le loro scoperte imponevano a molte concezioni correnti su argomenti rilevanti, quali la coscienza, il pensiero, le emozioni, i *qualia*, che cosa sono gli esseri umani, che cosa è la vita, come ragioniamo ecc. Sembra a tutti gli effetti che i neuroscienziati si rendano conto dell'enorme portata correttiva delle loro ricerche su stereotipi e luoghi comuni e che intendano contribuire a una revisione del modo di pensare ordinario, rendendolo più adeguato ai recenti risultati. Un altro riferimento talvolta esplicito, ma più spesso implicito, di numerosi neuroscienziati è il filosofo, al cui ambito disciplinare tradizionalmente appartengono parecchi temi trattati oggi dalle neuroscienze. Che relazione si instaura, non solo di fatto, ma anche di diritto, tra neuroscienze e filosofia?

Scopo di questo scritto è un'indagine del rapporto tra neuroscienze e filosofia, in particolare tra neuroscienze e antropologia filosofica, visto che i temi neuroscientifici hanno un riferimento diretto e prevalente alla teoria dell'essere umano e secondariamente, e di conseguenza, ad altri ambiti della filosofia, quali l'epistemologia, la filosofia della mente, l'etica, l'estetica. Va notata e dichiarata subito una certa asimmetria nei rapporti tra neuroscienziati e filosofi: mentre i neuroscienziati sono consapevoli dell'impatto delle loro teorie sulla filosofia, i filosofi si mostrano in generale poco propensi a un analogo riscontro e l'antropologia filosofica resta vincolata nella filosofia continentale per lo più all'impostazione fenomenologica e alla sua dipendenza dall'evidenza introspettiva², mentre nella filosofia analitica, in particolare in filo-

¹ Si sono impegnati in testi divulgativi facilmente reperibili numerosi neuroscienziati, tra cui A.R. Damasio, H. Maturana e F. Varela, J. LeDoux, G.M. Edelman, B. Libet, G. Rizzolatti, N. Ramachandran, J.-P. Changeaux, G. Marcus.

² L'antropologia filosofica di ispirazione fenomenologica ha cercato di individuare ciò per cui l'uomo si stacca dal mondo e dalla dimensione biologica. M. Scheler trova nello spi-

sofia della mente, all'indagine logica del rapporto mente-cervello³. Mi sembra però che la tangenza tematica tra neuroscienze e antropologia filosofica sia tale che la questione del loro rapporto non possa più essere elusa e che dunque almeno alcune domande preliminari vadano poste: è utile e opportuna per l'antropologia filosofica una separazione dalle neuroscienze? Che rischi si corrono con un atteggiamento diverso, ad esempio assumendo le scoperte neuroscientifiche come riferimenti appropriati di un'antropologia filosofica? E che rischi si corrono non facendolo? Cercando una risposta a tali questioni ovviamente selezionerò, nella letteratura neuroscientifica, alcuni temi che mi sembrano particolarmente significativi per l'indagine filosofica, senza pretese di esaustività, anzi con l'intenzione di proporre un esempio che in qualche modo, correggibile e precisabile, apra una via d'indagine e collaborazione tra le due discipline.

Ho distinto l'analisi dei rapporti tra filosofia e neuroscienze in diversi paragrafi, ciascuno dotato di una certa autonomia, dunque leggibile anche indipendentemente dagli altri.

1. *Lo 'status quaestionis' in antropologia filosofica*

La questione del rapporto tra antropologia filosofica e neuroscienze va iscritta nell'ambito tematico più vasto dei rapporti tra filosofia e scienze; ritengo però di poter trattare la prima questione a prescindere dalla seconda, perché la prima questione non presenta i gradi di complessità teorica implicati nella fisica di base o nelle teorie astronomiche sull'origine dell'universo e perché la conoscenza dell'essere umano, di cui qui ci si occupa, ha caratteri peculiari che la caratterizzano e che consentono una trattazione indipendente da questioni più generali.

Si sa che la riflessione sull'essere umano è stata, ed è, uno degli oggetti di studio più importanti del pensiero filosofico, anche prima che venisse coniato il termine specifico 'antropologia filosofica'⁴. Si sa pure

rito il centro di esistenza della persona, H. Plessner nella «posizionalità eccentrica», che fa terminare la ricerca umana di senso nella religione, A. Gehlen nella conoscenza che caratterizza quell'«essere carente» che l'uomo è, per arrivare, con J.B. Lotz e E. Coreth, all'esplicito richiamo alla riflessione su di sé come «via all'essere», cioè alla trascendenza.

³ La filosofia di impostazione analitica intende il problema dell'interiorità umana come problema del rapporto tra stati mentali privati e ciò che è osservabile empiricamente, cioè il cervello; per rispondere a tale quesito nasce l'importante filone della filosofia della mente, che ha dato origine a un dibattito fitto e complesso di ipotesi, soluzioni, proposte quasi sempre racchiuse entro un orizzonte naturalistico e riduzionistico.

⁴ È tradizionalmente attribuita a M. Scheler la fondazione dell'antropologia filosofica,

che la conoscenza umana ha una sua peculiarità di cui la filosofia è chiamata a rendere conto; gli esseri umani hanno sia una conoscenza in terza persona, pubblica e controllabile, che una conoscenza in prima persona, privata e non condivisibile in quanto tale. La questione del rapporto tra conoscenza in prima persona e in terza persona è stata tematizzata in modo esplicito in filosofia solo in tempi recentissimi⁵, ma ha suscitato prese di posizione tanto più forti ed esclusive quanto meno esplicite sul problema a cui, senza percepirlo con chiarezza, molti hanno tentato di rispondere. Il problema o, meglio, la costellazione di problemi è: la conoscenza in prima persona, dunque accessibile mediante l'introspezione, è affidabile? In caso di contrasto tra dati in prima e in terza persona, quale tipo di conoscenza dobbiamo considerare più attendibile? Se dobbiamo fidarci solo dei dati pubblici, che cosa sono quelli privati e perché ci sono? Non è difficile rintracciare nella storia del pensiero filosofico due genealogie di pensatori: una che attribuisce verità e attendibilità ai soli dati privati, mai smentibili dalla conoscenza in terza persona; i dati introspettivi mettono in contatto gli esseri umani con una interiorità che li connota in modo speciale e che spesso è stata intesa e qualificata come espressione dello spirito. Rispetto a tale ricchezza interiore, i dati esterni, indagabili scientificamente, perdono smalto e vengono relegati in una linea secondaria, operativa, manipolativa o tecnologica, senza scatto e senza il salto ontologico proprio dell'umano. In tale genealogia, non è difficile riconoscere i volti di Agostino, di Descartes, di Hegel, di Husserl, di Scheler, fino ai nostri contemporanei Gehlen, Plessner, Portmann. L'altro filone considera dotate di attendibilità e verità esclusivamente le conoscenze sottoponibili a verifica oggettiva e/o strumentale, dunque hanno valore ai fini dell'elaborazione di un'antropologia filosofica solo i dati in terza persona. In questa linea, troviamo i materialisti di ogni epoca e, nella modernità, Comte, Marx, Darwin e numerosi filosofi della mente contemporanei, tra cui D.M. Armstrong, H. Putnam, D. Davidson, P.S. e P.M. Churchland e molti altri.

Le due linee di filosofi per lo più non si parlano, se non per battute polemiche; gli introspettivistici – tra cui i fenomenologi – considerano gli oggettivistici superficiali, condannati a non trovare lo specifico umano

non quanto al contenuto – sempre presente nell'orizzonte problematico del pensiero filosofico – quanto all'accreditamento e istituzionalizzazione del termine.

⁵ J.R. Searle è tra i primi a rifiutare le soluzioni riduzionistiche, che risolvono il problema del rapporto tra dati privati e dati pubblici o negando il mentale (così il comportamentismo filosofico di G. Ryle), o risolvendolo nella materia cerebrale (varie forme di eliminativismo), oppure svalutando i dati pubblici a favore del pensiero (Scheler, Plessner, Gehlen). Searle riconosce l'esistenza sia dei dati privati che di quelli pubblici e risolve il problema del loro rapporto iscrivendoli entrambi nella proposta teorica del 'naturalismo biologico'.

perché lo cercano nel posto sbagliato, mentre i filosofi naturalisti ritengono gli introspettivististi destinati all'abbaglio e all'illusione. Vorrei a questo punto riflettere criticamente sui presupposti dell'una e dell'altra posizione, per capire se il disaccordo è o no superabile.

1.1. Primato dell'introspezione

Coloro che privilegiano la conoscenza introspettiva segnalano un carattere dell'umano che gli è indiscutibilmente peculiare: gli esseri umani hanno una vita mentale, sia rappresentativa che discorsiva, che in quanto tale è inoggettivabile; il tentativo di renderla oggettiva le fa perdere quel carattere privato che la caratterizza e che è conoscibile solo in prima persona. L'immagine di un albero di ciliegio in fiore a primavera con il profumo e il tepore che lo circondano può essere tradotta nell'osservabile insieme di scariche neurali nel cervello solo a prezzo di non essere più quell'immagine, quel ricordo, quel pensiero. Tale osservazione degli introspettivististi non può che essere accettata: il vissuto privato non può diventare pubblico e di esso i soli resoconti attendibili sono quelli che il soggetto stesso ne dà e che comunque non ne esauriscono la ricchezza e la complessità. Fin qui ha valore il richiamo dell'introspettivistista, che è però portato a superare i limiti di quanto l'introspezione consente di sostenere e scivola, spesso inavvertitamente, nell'affermazione che i dati introspettivi sono tutti affidabili, nel senso che sono dotati di certezza e verità. Solo in tempi recentissimi è stato messo in chiaro lo iato tra l'indiscutibile *privacy* della vita mentale e la sua attendibilità: l'una non implica l'altra, anzi, si è dimostrato, i dati introspettivi sono soggetti a errori, revisioni, correzioni, non diversamente da quelli oggettivi⁶. L'insegnamento che si può trarre da questo importante chiarimento è duplice. In primo luogo, la vita mentale è privata e personale, non può essere tradotta senza perdite in un linguaggio pubblico e per capirla occorre mantenerne e rispettarne tale speciale carattere; in secondo luogo, i dati privati non hanno quel carattere di infallibilità e attendibilità che molta tradizione filosofica ha loro attribuito; non diversamente dai dati pubblici, possono essere rivisti e corretti e sono di fatto continuamente rivisti e corretti. Si può dunque accettare l'osservazione

⁶ W. LYONS, *The Disappearance of Introspection*, The MIT Press, Cambridge (Mass.) 1986, trad. it. G. MORI, *La scomparsa dell'introspezione*, Il Mulino, Bologna 1993. Lyons produce molte prove di tipo psicologico e molti argomenti filosofici per dimostrare che ciò che intendiamo per 'introspezione' dipende da una psicologia del senso comune implicitamente adottata e che l'introspezione non è un accesso esclusivo a dati altrimenti inattingibili, ma semplicemente l'espressione dell'attività culturale e personale di ogni essere umano: in essa non si scoprono tesori nascosti, ma molto più banalmente si trova quel che ci si mette e i suoi contenuti sono, come tutti gli altri, rivedibili e correggibili.

dell'introspettivistica (la vita mentale è privata e non oggettivabile) senza cadere nel suo errore solipsistico (la vita mentale è certa e attendibile).

1.2. Primato del pubblico

Gli oggettivisti, che affermano che i soli dati suscettibili di indagine oggettiva sono quelli pubblici, hanno certamente ragione se si mantengono rigorosamente nei limiti letterali di quanto sostengono: non è possibile confrontare il mio ricordo di un fatto storico con il fatto stesso, al più posso confrontare il resoconto oggettivo (cioè detto, o registrato, o scritto) del mio ricordo soggettivo con i resoconti oggettivi (pure detti, o registrati, o scritti) del fatto; in altre parole, il controllo oggettivo dell'attendibilità di un resoconto soggettivo avviene interamente a livello pubblico tra dati pubblici. Spesso però gli oggettivisti passano dall'affermazione sopra riportata all'erronea conclusione per cui i dati privati in quanto non oggettivabili non esistono, in tal modo riducendo tutta la conoscenza a quella pubblica. Dimenticano, o trascurano, il fatto ovvio che posso benissimo confrontare il mio ricordo, privato e soggettivo, della contestazione studentesca del 1968 a Roma con la ricostruzione, pubblica e oggettiva, che trovo in un libro di storia e dimenticano che posso scoprire che il mio ricordo in certi punti non è preciso oppure che il libro di storia distorce certi fatti a me ben presenti e chiari. Gli oggettivisti, negando tale possibilità, negano qualcosa che avviene continuamente, cioè il confronto e la correzione reciproca tra dati privati e dati pubblici, in quanto considerano affidabili i soli dati pubblici.

Va dunque accolto il monito dell'oggettivista: «Non trattare i dati privati come se fossero pubblici», ma va respinta la conseguenza indebitamente tratta: «Sono degno e affidabile oggetto di conoscenza esclusivamente i dati pubblici; quelli privati non esistono, o vanno smascherati come illusioni soggettive».

1.3. Superare lo iato

Si può a questo punto pensare a un'antropologia filosofica che riconosca l'irriducibile soggettività della vita mentale umana senza con ciò trasformarla in un privilegio gnoseologico o men che meno in una prova di spiritualità, e che, d'altro canto, includa i dati pubblici come contributi significativi alla costituzione di una teoria antropologica adeguata e completa, senza con ciò cadere in un riduzionismo scientifico. Un tentativo di questo genere è stato fatto da J.R. Searle⁷, che esplicitamente sostiene

⁷ J.R. SEARLE, *Mind. A Brief Introduction*, Oxford University Press, Oxford 2004, trad. it. C. NIZZO, *La mente*, Cortina, Milano 2005.

l'indipendente ontologia dei *qualia*, cioè degli stati mentali privati, ma riconosce e apprezza anche il contributo delle descrizioni in terza persona, cioè fondamentalmente di quelle scientifiche, per la conoscenza degli esseri umani. La posizione di Searle, che egli stesso qualifica come *naturalismo biologico*, ha il merito di riconoscere tra le cose del mondo la vita privata mentale dei soggetti umani, senza con ciò attribuire alle conoscenze di esclusiva pertinenza del soggetto un carattere di specialità ontologica o di certezza gnoseologica e senza operare frettolosi e indebiti passaggi dall'introspezione alla spiritualità. Il riduzionismo scienziasta di Searle non può però essere condiviso in quanto viene adottato come assunto indiscusso; per Searle il modo ultimo e corretto di considerare il mondo è quello proprio della fisica di base, per la quale l'universo non è altro che particelle in campi di forza. Resta con ciò irrisolto il problema del rapporto tra stati privati qualitativi e struttura cerebrale fisica, cioè tra mente e cervello, che Searle delega alle scoperte neuroscientifiche di domani⁸ senza diradare le nebbie dell'oggi, con un atto di fede di salda impostazione scienziasta.

Alcune linee di impostazione molto generali per un'antropologia filosofica che sappia imparare dagli errori passati e che non si appiattisca sul naturalismo, posizione che notoriamente rinuncia alla filosofia in nome e a favore della scienza⁹, potrebbero essere le seguenti:

I. Dati introspettivi e dati oggettivi si riferiscono a domini intenzionali diversi; la loro attendibilità va valutata caso per caso, perché nessuno dei due domini può vantare un privilegio epistemico o veritativo che lo garantisca in quanto tale e di per sé.

II. L'antropologia filosofica prende in considerazione i dati oggettivi che le discipline scientifiche forniscono sull'essere umano in quanto tali conoscenze ampliano, precisano, correggono sia le descrizioni ricevute culturalmente dall'ambiente circostante, sia i dati privati.

III. Lo spazio di riflessione proprio e specifico dell'antropologia filosofica, non saturabile da nessuna disciplina scientifica, è di fornire una meta-descrizione della persona umana rispetto alla quale le descrizioni scientifiche si collocano a un livello-oggetto. Tali meta-descrizioni, cioè le antropologie filosofiche, intrattengono ovviamente il rapporto che preferiscono e che scelgono con il livello oggettivo, cioè con le discipline scientifiche, ma occorre tenere presente che un'antropologia filosofica che rinunci ai dati scientifici sull'uomo è scollegata dal momento storico attuale, dalle sue ricchezze e problematicità, e ripercorre strade

⁸ SEARLE, *Mind*, p. 143 (cito dalla traduzione italiana).

⁹ Le posizioni naturalistiche in filosofia sono caratterizzate dalla tendenza a escludere che la filosofia abbia un campo d'indagine autonomo rispetto alle discipline scientifiche.

e tentativi di esiti presunti atemporali già percorsi, senza risultati significativi o utili.

2. Il rapporto tra antropologia filosofica e neuroscienze

La mole delle discipline scientifiche che si occupano dell'uomo da punti di vista diversi è oggi impressionante; si va dall'anatomia alla fisiologia, dall'antropologia culturale allo studio dei fossili, dal punto di vista evoluzionistico al confronto con gli altri viventi, dalla psicologia alla psicoanalisi, dalla sociologia all'economia, dalla storia alla letteratura, dall'estetica alle neuroscienze. Queste – e molte altre – discipline danno un contributo descrittivo importante al filosofo che intenda capire l'essere umano; tra tutte, però, le neuroscienze danno oggi una visione del tutto inedita, spesso radicalmente correttiva, sull'essere umano in quanto essere naturale. Se intendiamo costruire un'antropologia che voglia capire l'uomo a partire dalla sua costituzione biologica, e se introduciamo elementi di spiegazione non biologici esclusivamente per rendere conto di qualcosa che se rimanessimo nell'ambito naturale resterebbe incompreso, non possiamo che guardare con interesse e attenzione alle scoperte che le neuroscienze hanno effettuato e stanno effettuando. Tali scoperte infatti cambiano in modo spesso radicale ciò che i filosofi pensano che l'essere umano sia da un punto di vista biologico. Come gli scienziati spesso adottano una cripto-filosofia materialista, così i filosofi sono portatori di una cripto-biologia, sovente largamente superata, che fa da base o da riferimento al loro punto di vista antropologico. Non si dà un'antropologia filosofica che non tenga conto di dati biologici, quali la corporeità, le emozioni, le diverse attività umane nel mondo; anche per prescindere da tali dati, come fa Descartes, o per metterli tra parentesi, come fa Husserl, o per considerarli irrilevanti per capire la persona umana, perché il suo specifico è altrove (questa è la mossa di Scheler), occorre prenderli in considerazione e giudicarli secondari, trascurabili, irrilevanti. La questione diventa allora: l'assunzione da parte della filosofia di una tale biologia di senso comune, una volta resa esplicita, può ancora essere mantenuta oggi, alla luce degli attuali risultati neuroscientifici?

La risposta è largamente negativa, per il motivo seguente. Il riferimento cripto-biologico della cultura di base contemporanea è per lo più una biologia di ispirazione cartesiana, caratterizzata da meccanicismo e dualismo: il corpo, sia animale che umano, è una macchina; le emozioni, prodotte dal corpo, costituiscono un fattore di rischio per il pensiero; il pensiero è l'attività di una sostanza spirituale che non intrattiene

relazioni significative con il corpo, il cui studio non compete alla biologia, ma alla filosofia. Il meccanicismo cartesiano viene ereditato sia dalla biologia che dalla larga maggioranza dei filosofi post-cartesiani sino ai nostri giorni; in tempi recenti, però, le neuroscienze, pur mantenendo l'orizzonte meccanicistico, smantellano a uno a uno i capisaldi della biologia cartesiana: Damasio mostra l'importanza del contributo delle emozioni nei processi di pensiero e l'importanza del riferimento corporeo nel mantenimento della coscienza di sé e dei processi di ragione alta¹⁰. Maturana e Varela fanno vedere come la vita sia cognizione¹¹. Edelman prova la plasticità del cervello, la sua indeterminazione e l'indeterminazione del mondo¹². L'uomo descritto dalla neurobiologia è un sistema complesso le cui diverse capacità sono fortemente integrate con il corpo e le emozioni, e correlate con l'ambiente: in esso l'uomo cartesiano non è più riconoscibile. Dunque, l'antropologia filosofica oggi non potendo sfuggire alla necessità di darsi un riferimento biologico, e non potendo utilizzare quello cartesiano presente nel senso comune, non può che assumere la descrizione che le neuroscienze le offrono. Se con ciò ho risposto alla prima domanda, che s'interrogava sull'opportunità di una separazione dell'antropologia filosofica dalle neuroscienze, occorre ora valutare quali siano i benefici e quali i pericoli che tale riferimento comporta, secondo le richieste della seconda e della terza domanda.

¹⁰ Opere particolarmente significative di A.R. Damasio sono: *Descartes' Error. Emotion, Reason and the Human Brain*, New York 1994, trad. it. F. MACALUSO, *L'errore di Cartesio. Emozione, ragione e cervello umano*, Adelphi, Milano 1994; *The Feeling of What Happens: Body and Emotion and the Making of Consciousness*, New York 1999, trad. it. S. FREDIANI, *Emozione e coscienza*, Adelphi, Milano 2000; *Looking for Spinoza. Joy, Sorrow, and the Feeling Brain*, New York 2003, trad. it. I. BLUM, *Alla ricerca di Spinoza. Emozioni, sentimenti e cervello*, Adelphi, Milano 2003.

¹¹ H.R. MATURANA - F.J. VARELA, *Autopoiesis and Cognition. The Realization of the Living*, Reidel, Dordrecht 1980, trad. it. A. STRAGAPEDE, *Autopoiesi e cognizione. La realizzazione del vivente*, Marsilio, Venezia 1985.

¹² In italiano sono tradotte numerose opere di G.M. Edelman, tra cui: *Neural Darwinism. The Theory of Neuronal Group Selection*, Basic Books, New York 1987, trad. it. S. FERRARESI, *Darwinismo neurale. La teoria della selezione dei gruppi neuronali*, Einaudi, Torino 1995; *The Remembered Present: A Biological Theory of Consciousness*, Basic Books, New York 1989, trad. it. *Il presente ricordato*, Rizzoli, Milano 1991; *Bright Air, Brilliant Fire. On the Matter of the Mind*, Basic Books, New York 1992, trad. it. S. FREDIANI, *Sulla materia della mente*, Adelphi, Milano 1993; G.M. EDELMAN - G. TONONI, *A Universe of Consciousness. How Matter Becomes Imagination*, Basic Books, New York 2000, trad. it. S. FERRARESI, *Un universo di coscienza*, Einaudi, Torino 2000; *Wider Than The Sky. The Phenomenal Gift of Consciousness*, Yale University Press, London 2004, trad. it. S. FREDIANI, *Più grande del cielo. Lo straordinario dono fenomenico della coscienza*, Einaudi, Torino 2004; *Second Nature (Brain Science and Human Knowledge)*, Yale University Press, Yale 2006, trad. it. S. FREDIANI, *Seconda natura. Scienza del cervello e conoscenza umana*, Cortina, Milano 2007. Si citerà dalle traduzioni italiane.

2.1. Rischi di una separazione

Esaminiamo in primo luogo i rischi che la filosofia corre se prende come riferimento oggettivo le descrizioni dell'umano date dalle neuroscienze. Il rischio è duplice; innanzitutto la possibile perdita di uno spazio proprio della filosofia, che verrebbe progressivamente e inesorabilmente fagocitata dalle discipline scientifiche fino a scomparire dall'orizzonte del sapere. L'altro pericolo sarebbe la trasformazione della filosofia in divulgazione scientifica, in una continua rincorsa di caduche e momentanee riflessioni sull'oggetto proteiforme e mutevole che le scienze le porgerebbero di volta in volta. Il primo pericolo, che molto pensiero anglofono del '900 a partire da Quine¹³ ha considerato non come un pericolo, ma anzi come una augurabile naturalizzazione della filosofia, è tale solo se si attribuisce alla filosofia lo stesso statuto epistemologico delle discipline scientifiche, i cui oggetti sono esclusivamente empirici, cioè suscettibili di verifica sperimentale. In tal caso, la filosofia potrebbe essere considerata una disciplina scientifica a pieno titolo solo se fosse in grado di esibire la empiricità dei suoi oggetti; con la conseguenza paradossale, però, che se ottemperasse a tale prescrizione ci sarebbe un'altra disciplina, meglio attrezzata dal punto di vista strumentale, che le sottrarrebbe l'oggetto di studio e renderebbe la filosofia vuota, cioè superflua. Ciò non potrebbe avvenire nel caso in cui si riconoscessero livelli diversi di statuto epistemologico alle discipline scientifiche e alla filosofia: le scienze indagano il piano oggettuale, la filosofia fa indagini e riflessioni meta-oggettuali. Adottando tale punto di vista, la demarcazione tra scienze e filosofia sarebbe ben delimitata e il pericolo di perdita d'identità per la filosofia sarebbe sventato.

Quanto al rischio che la filosofia si esaurisca in una buona divulgazione scientifica (che pure molto pensiero novecentesco a partire da Russell ha considerato una fine più che dignitosa per il pensiero filosofico)¹⁴, va detto che, in particolare per quanto riguarda le neuroscienze, oggi sono gli scienziati stessi che fanno divulgazione scientifica, e la fanno probabilmente molto meglio di come la farebbero i filosofi. Dunque, nel caso in cui si fosse d'accordo con Russell, sia la filosofia come disciplina che i filosofi come soggetti che la praticano non avrebbero più nulla da fare.

¹³ W.O. Quine teorizza la riduzione dell'epistemologia filosofica alle scienze naturali; per lui la filosofia deve diventare un capitolo della psicologia. Si veda in particolare *Ontological Relativity and Other Essays*, Columbia University Press, New York 1969, trad. it. M. LEONELLI, *La relatività ontologica e altri saggi*, Armando, Roma 1986.

¹⁴ Ciò è vero in particolare per il Russell di *Human Knowledge: Its Scope and Limits*, Allen and Unwin, London 1948, trad. it. C. PELLIZZI, *La conoscenza umana. Le sue possibilità e i suoi limiti*, Longanesi, Milano 1951.

Ma per essere d'accordo con Russell occorre pensare, come lui, che la filosofia non ha un oggetto proprio.

Se invece si sottolinea il pericolo che la filosofia, in quanto dipendente dalle scienze, sarebbe esposta a rincorrerne i risultati senza poter mai proporre un punto di vista consolidato e autonomo, ci troviamo davanti a un'obiezione più insidiosa, perché contiene qualcosa di vero. È infatti indiscutibile che qualora la filosofia assuma le teorie scientifiche per le sue riflessioni meta-teoriche, un cambiamento delle scienze non potrebbe non suggerire o imporre un mutamento anche alla filosofia. Il punto da considerare attentamente è: la trasformazione della filosofia in seguito alle trasformazioni scientifiche va considerata come una disfatta o un grave indebolimento del pensiero filosofico, oppure come una condizione della storicità, nella quale la conoscenza umana in ogni campo si trasforma, con accumuli, perdite, selezioni, riorientamenti del sapere? Chi abbia in vista una filosofia dotata di teorizzazioni immobili e impermeabili agli apporti culturali propri di ogni epoca, ritenendo che 'autentica filosofia' è solo quella fornita di una struttura teorica del tutto autonoma, viene *de facto* smentito dalla storia della filosofia, con le sue personalità filosofiche fortemente incardinate nel momento storico nel quale si sono espresse. *De jure* il nostro interlocutore assolutista potrebbe sostenere che una filosofia sovrastorica, dotata di validità perenne, al mondo c'è, che è la sua e che purtroppo non viene riconosciuta; sosterebbe inoltre che tale filosofia non ha nulla da condividere con le scienze perché il suo oggetto è del tutto separato e distinto da ciò di cui le discipline scientifiche si occupano. Una tale teoria *fortissima* dell'identità filosofica, che ha trovato e trova sostenitori per lo più in ambito continentale, ha come nume tutelare e ispiratore l'idealismo tedesco con le sue diverse filiazioni e propaggini; sul piano teorico la posizione è così forte da non poter subire smentite, a patto, ovviamente, che se ne accettino gli assunti impliciti, cioè che il pensiero non dipende dall'empirico, che il filosofo può riuscire a fare filosofia senza utilizzare nessun dato descrittivo, che i dati descrittivi che eventualmente utilizzasse sarebbero esclusivamente quelli al riparo dalle trasformazioni o dalle obiezioni scientifiche. Come si vede, si tratta di presupposti teorici molto impegnativi sia dal punto di vista gnoseologico che ontologico, il cui difetto generale più vistoso è l'impossibilità di ogni rapporto di verifica o smentita da parte dell'empirico. In tal modo, la torre inviolabile in cui la filosofia salvaguarda la propria identità e validità appare come una prigione soffocante, stando all'interno della quale il filosofo pretende di descrivere il mondo là fuori, che però non vede.

Salvo il caso del nostalgico dell'idealismo, mi sembra che la filosofia possa senza difficoltà accettare il mondo-oggetto che le discipline scien-

tifiche con i loro cambiamenti le presentano, ponendosi in relazione con le scienze, al tempo stesso mantenendo l'identità meta-oggettiva di una disciplina il cui compito non è di cristallizzarsi nell'eterno, ma di riflettere sui problemi che le diverse epoche presentano. Così, la filosofia mantiene e riconosce la sua autonomia, pur essendo capace di adattamenti e risposte al mondo che muta.

2.2. Benefici di una cooperazione

Quali vantaggi ha la filosofia se sostituisce o integra la biologia folcloristica sedimentata nel senso comune con i risultati della biologia scientifica, in particolare della neurobiologia e delle neuroscienze?

Il risultato più significativo è l'esplicito e consapevole radicamento del pensiero filosofico nella contemporaneità, nei problemi che le sono propri, al fine di costruire un orizzonte di riferimento meta-scientifico, cioè filosofico, capace di riflettere sulla descrizione inedita del mondo proposta dalle scienze e di offrire una spiegazione del mondo e dell'essere umano nella loro attualità. Ciò non vuol dire, ovviamente, che da una certa teoria scientifica non possa che conseguire una e una sola filosofia: i legami tra scienza e filosofia vanno pensati come riflessione critica, studio di compatibilità, nella piena libertà e imprevedibilità di ogni filosofo. Qui si vuole solo dire che il filosofo che si ponga come contemporaneo della scienza del suo tempo, che affronti i problemi inediti posti dal mutato orizzonte scientifico, darà al suo mondo culturale un contributo di autocomprensione e di problematizzazione che è il contributo proprio e speciale della filosofia.

Un altro risultato non trascurabile è l'acquisizione da parte del filosofo di strumenti più ampi e fini per una riflessione critica sulla storia stessa della filosofia. La teoria del cuore come macchina a scambio termico di Descartes è stata falsificata dalla biologia di Harvey e successori; uno storico che ignori questo difficilmente potrà rintracciare con precisione i confini tra scienza e filosofia in Descartes. Così come la scoperta delle geometrie non euclidee cambia il quadro interpretativo dell'*a priori* kantiano. Il 'mito del dato' inseguito dal positivismo si scontra con il principio di indeterminazione di Heisenberg e con molti quesiti della fisica contemporanea. Anche lo storico della filosofia, apparentemente il più distaccato dalla contemporaneità, se non vuole limitarsi a riassunti e trascrizioni, non può che capire il passato con gli strumenti di comprensione che gli vengono offerti anche in termini di risultati scientifici dal mondo che attualmente lo circonda.

Da ultimo, un filosofo scientificamente aggiornato sarà in grado di porsi come un interlocutore valido per gli scienziati e potrà svolgere l'utilissima funzione di chiarire agli scienziati quali affermazioni o assunti

impliciti o presupposti infondati essi stiano inglobando nelle loro teorie scientifiche. Nel mondo d'oggi appare chiaro che gli scienziati spesso non si rendono conto che i loro presupposti materialistici sono un pezzo di gratuita metafisica che vive all'interno delle loro teorie scientifiche¹⁵, che la loro negazione dell'esistenza di Dio non risulta in nessun modo dalle scoperte della fisica, che la biologia non ha dimostrato l'inesistenza dell'anima. In questo e altri casi simili il risultato di una cooperazione tra filosofi e scienziati porterà un contributo di chiarimento e arricchimento culturale per tutti.

3. *Il contributo di G.M. Edelman*

Tra i numerosi neuroscienziati che hanno reso accessibili al grande pubblico i risultati più significativi dei loro studi e dei loro esperimenti si colloca con un ruolo rilevante G.M. Edelman. Considererò qui in particolare quelle ipotesi neuroscientifiche che risultano più interessanti e significative per il filosofo, in quanto mettono in crisi consolidati pregiudizi ordinari, imponendo una revisione critica di molti stereotipi utilizzati in antropologia filosofica per sostenere alcune tesi, escluderne altre.

3.1. Il cervello è un organo plastico

Il modello dell'uomo come macchina fisico-biologica proposto da Descartes venne inglobato non solo in filosofia, ma anche nella fisico-biologia moderna, fino a costituire l'indiscusso riferimento della cultura, anche ordinaria, della contemporaneità. In tale cornice veniva fatto rientrare a pieno titolo il cervello, tant'è che l'importante filone della filosofia della mente contemporanea nasce per rispondere al quesito 'Quali relazioni ci sono tra cervello e mente?', riconoscendo la collocazione del cervello nel controllabile dominio degli oggetti empirici e pubblici, la mente in quello ben più incerto della soggettività privata. La biologia, in particolare la neurobiologia, ha poi diffuso la descrizione del cervello come un organo bio-meccanico determinato nella sua costituzione dal

¹⁵ I. Lakatos (Lipschitz) ha messo in evidenza il fatto che le teorie scientifiche contengono un 'nocciolo duro' di ipotesi fondamentali immuni dalla confutazione. Il materialismo delle discipline scientifiche attuali può essere un buon esempio di tale nucleo metafisico inglobato nei programmi di ricerca scientifica. Si veda I. LAKATOS, *Falsification and the Methodology of Scientific Research Programmes*, in I. LAKATOS - A. MUSGRAVE (eds.), *Criticism and the Growth of Knowledge*, Cambridge University Press, Cambridge 1970, trad. it. a cura di G. GIORELLO, *La falsificazione e la metodologia dei programmi di ricerca scientifici*, in *Critica e crescita della conoscenza*, Feltrinelli, Milano 1976.

corredo genetico di ognuno, dotato di un repertorio stabile di neuroni, i cui soli cambiamenti vanno nella direzione della irrecuperabile perdita o della degenerazione. La metafora meccanicistica è stata aggiornata e il cervello, che Bergson paragonava a una centrale telefonica, che «non aggiunge nulla a quello che riceve»¹⁶, viene considerato l'analogo biologico del disco fisso del computer, mentre si trovava finalmente una collocazione meccanica anche alla mente, che poteva con tranquillità essere vista come il software¹⁷.

Contro tale concezione, sia nei suoi aspetti empirici che in quelli metaforici, si levano alcune importanti scoperte neurologiche e teoriche di Edelman¹⁸. È vero, e resta tale anche per Edelman, che la materia del cervello rientra nei consueti parametri biochimici e che le cellule nervose, o neuroni, che costituiscono il cervello sono in numero stabile, probabilmente definito geneticamente, organizzati in una rete fissa. Per tale livello anatomico le metafore della centrale telefonica o del computer sono ancora valide. Però, osserva Edelman, tali caratteristiche fisse sono le meno significative per capire come il cervello funzioni; ciò che ne determina le caratteristiche funzionali non sono tanto i neuroni, quanto gli assoni, che collegano i neuroni, e i dendriti, che sono i prolungamenti di un neurone: assoni e dendriti, a differenza dei neuroni, sono soggetti a una stupefacente variabilità: mutano in continuazione il loro assetto e le loro connessioni in funzione delle esperienze, sia interne che esterne, del soggetto¹⁹. Da ciò consegue che ogni cervello umano è diverso dall'altro non perché nella lotteria genetica del concepimento gli è stato casualmente riservato un corredo genico che ne avrebbe determinato in modo necessario il successivo sviluppo, ma perché ogni cervello è esposto a esperienze, pensieri, emozioni, propri ed esclusivi di ognuno, fatto salvo ovviamente l'assetto organizzativo proprio della

¹⁶ H. BERGSON, *Matière et mémoire*, Alcan, Paris 1896, p. 16, trad. it. a cura di A. PESSINA, *Materia e memoria. Saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito*, Laterza, Roma-Bari 1996. Citato in C. MALABOU, *Que faire de notre cerveau*, Bayard, Paris 2004, trad. it. E. LATTAVO, *Cosa fare del nostro cervello*, Armando, Roma 2007, p. 50 (cito dalla traduzione italiana).

¹⁷ Si tratta della posizione detta 'funzionalismo' in filosofia della mente, di cui si parla più avanti.

¹⁸ Un'esposizione particolarmente chiara e sobria di tali scoperte e teorie si trova in EDELMAN, *Seconda natura*, pp. 11-29.

¹⁹ L'insufficienza dei geni a specificare la complessità del cervello e la sua variabilità sinaptica ha aperto la strada allo sviluppo di una nuova disciplina, l'epigenetica. L'epigenetica studia le modifiche, anche ereditabili, nel comportamento dei geni a seconda del contesto ambientale nel quale i geni si esprimono. Il che comporta che mentre il codice del DNA rimane immutato, la diversa regolazione dei geni dovuta a diversi processi chimici può produrre trasformazioni nel fenotipo individuale e nella sua progenie.

specie umana. La variabilità nello sviluppo di ogni cervello è spiegata da Edelman con la teoria del darwinismo neurale, secondo la quale i gruppi neuronali coinvolti in una certa esperienza sono in competizione tra loro e di essi sopravvivono quelli più adatti a riconoscere, accettare o anche respingere un certo stimolo proveniente dall'ambiente. Ogni esperienza funge cioè da pressione selettiva su gruppi di neuroni; quelli che sopravvivono si organizzano in modo da costituire una rete di ricostruzione mnemonica dell'evento-stimolo, secondo codifiche presenti in più livelli, mentre esperienze diverse con aspetti simili possono essere codificate in uno stesso gruppo neurale, dando origine a processi di generalizzazione e categorizzazione. L'immagine complessiva che si trae da queste osservazioni e teorie di Edelman costituisce una correzione radicale del punto di vista corrente sia neurobiologico, che di senso comune, che di antropologia filosofica: i cervelli umani non sono macchine bio-meccaniche fisse e stabili, ma presentano forti variazioni individuali, provocate dalle diverse esperienze di ognuno. In che modo tale rivoluzione descrittiva del cervello si ripercuote sull'antropologia filosofica?

Occorre premettere una breve riflessione metodologica, distinguendo tra osservazioni neurobiologiche e teorie messe in campo per spiegare i dati osservativi, in quanto mentre le osservazioni hanno un livello elevato di attendibilità (possono risultare parziali o insufficienti, ma difficilmente saranno oggetto di falsificazione), le teorie che spiegano i dati sono ipotesi e sono sovente oggetto di correzione e revisione nel corso del dibattito scientifico. Nel caso di Edelman vanno rubricati tra i dati osservativi le descrizioni del cervello, tra le teorie invece il darwinismo neurale, che tenta una spiegazione della constatata variabilità cerebrale. Un atteggiamento di prudenza filosofica consiglia di prendere in considerazione solo i dati, tralasciando le teorie. Peraltro già la nuova descrizione del cervello data da Edelman produce un autentico terremoto nella base di riferimento dell'antropologia filosofica. Risultano falsificate, o praticabili a prezzo di un numero eccessivo di correzioni, le antropologie fortemente dualistiche, che sostengono una separazione radicale tra corpo e mente e/o spirito; i filosofi che hanno sostenuto la meccanicità fissa del corpo riservando alla mente e/o spirito la libertà, variabilità, duttilità proprie del pensiero, sono stati fuorviati da un modello materialistico-meccanicistico del mondo empirico: non trovando in esso nessuna possibilità per spiegare le caratteristiche mentali e/o spirituali dell'uomo e non volendo dichiararle illusorie o epifenomeniche, hanno ipotizzato l'esistenza di un dominio del tutto eterogeneo da quello materiale che potesse contenerle. La prova portata da Edelman che la biologia cerebrale è dotata di una organizzazione plastica, duttile, che si configura secondo le circostanze, apre la possibilità al filosofo di

abbandonare il dualismo come tentativo teorico per non escludere nulla della complessità umana riprendendo le strade dell'olismo antropologico, secondo declinazioni ovviamente appropriate alle scoperte contemporanee. Si può abbandonare Descartes per riprendere Aristotele.

Con ciò non voglio affatto dire che nelle neuroscienze ci sia un'indicazione psichista o men che meno spiritualistica: Edelman, e non solo lui, è dichiaratamente ed esplicitamente materialista. Ritene che compito delle neuroscienze sia di giungere a una comprensione totale e dettagliata dell'essere umano, incluse le manifestazioni tradizionalmente considerate spirituali, come la religione, e quelle umanistiche, come l'arte. Ritene cioè che in prospettiva il concetto di materia e di meccanica possa essere a tal punto ampliato da rendere possibile una comprensione esauriente dell'essere umano, senza spazi per indipendenti residui umanistico-spiritualistici. Il filosofo non può che rispettare il programma di ricerca che il neuroscienziato si dà; al più potrà far notare al neuroscienziato che il materialismo, cioè l'affermazione che al mondo c'è solo materia, è una teoria filosofica, non neuroscientifica, e che se lo scienziato si vuole mantenere nei limiti di una corretta epistemologia scientifica dovrebbe sostenere nulla di più che: «Nell'indagine scientifica del mondo vengono considerate appropriate esclusivamente le osservazioni e le teorie sostenibili con apparato di prova sperimentale».

Per quanto concerne l'antropologia filosofica, essa potrà essere considerata superflua nell'orizzonte del conoscere solo da filosofi naturalisti (che comunque peccano di fretta eccessiva: al momento il programma scientifico non è completo, e che lo sia è la speranza, non il fatto, che sostiene il naturalismo); non è superflua, né lo sarà, se si dà un compito meta-naturalistico. In tal caso, le scoperte di Edelman relative alla plasticità del cervello orientano l'antropologia filosofica in una duplice modalità; in primo luogo, come si è detto, suggerendo una insostenibilità del dualismo, in secondo luogo rendendo più plausibile la strada dell'olismo, del quale, ovviamente, vanno specificati gli esiti.

Un'altra indicazione generale, ma filosoficamente di notevole rilievo, che proviene dalle ricerche di Edelman è la responsabilità – ovviamente non in senso esclusivamente etico – di ognuno nel diventare quello che è; non risulta più sostenibile la tesi della fatalità costituzionale umana per giustificare, o accettare passivamente, tendenze, scelte, orientamenti: per consolidarsi fino a lasciare un'impronta fisica nel cervello l'esposizione a certi stimoli deve essere ripetuta, coltivata, insistita, in un modo che in certa misura ricade sotto il controllo delle scelte soggettive. Così considerati, gli orizzonti della libertà individuale non sono più costretti entro i limiti di una biologia fissa, anzi la biologia va vista come il risultato – anche – delle libere scelte individuali. Dall'ampliamento della sfera

della libertà deriva anche la concreta possibilità di correggere i comportamenti, di scegliere le esperienze, di trasformare se stessi attraverso l'ambiente e le relazioni che si decide di avere. L'essere umano riconquista la centralità autopoietica e sa che ciò che sarà nel futuro dipende dalle scelte che compie adesso.

Altra conseguenza molto interessante a livello ontologico della plasticità cerebrale è l'indeterminazione del mondo; dire che il cervello è plastico vuol dire che è indeterminato, cioè che esposto a un certo stimolo dispone di un ventaglio soggettivo di risposte, ad esempio di diverse possibili categorizzazioni percettive e non di una sola e determinata possibilità. Il che implica che anche il mondo sia indeterminato, nel senso che la sua ontologia deve consentire le diverse soluzioni percettive del soggetto, non imponendo una e una sola opzione. È una questione rilevante per l'ontologo specificare la costituzione ontologica di un mondo che si costituisce in funzione del soggetto che lo conosce e che interagisce con esso. Dire che mondo e soggetto sono indeterminati e che la determinazione è una conseguenza della loro relazione non vuol dire affatto, per Edelman, che nel mondo intervengano cause non fisiche. Edelman è un fermo sostenitore della teoria della chiusura causale, secondo la quale nel mondo fisico agiscono solo cause fisiche; anche in questo caso, occorre controllare la portata epistemologica che lo scienziato attribuisce alla teoria della chiusura causale per valutarne l'ammissibilità. Se con tale principio lo scienziato si limita a indicare i confini entro cui intende effettuare il suo lavoro, ammettendo e cercando solo cause fisiche per effetti fisici, è nella sua piena legittimità e autonomia disciplinare. Se invece sostiene che 'al mondo ci sono solo cause fisiche', allora va al di là di ciò che egli stesso può dimostrare empiricamente e s'impegna in un riduzionismo ontologico non scientifico, ma filosofico. Sul quale occorre discutere filosoficamente.

I dati sul cervello messi in luce da Edelman valgono inoltre ad accantonare in modo – si spera – definitivo il funzionalismo in filosofia della mente. Per funzionalismo s'intende quella teoria, messa a punto e sostenuta principalmente da Fodor²⁰ e Putnam²¹, per la quale la mente

²⁰ J.A. Fodor è stato uno dei filosofi cognitivisti che più ha contribuito a mettere a punto e diffondere la teoria computazionale della mente avviata da A. Turing. Tale teoria sostiene, nelle parole di Fodor, che «i processi intenzionali sono operazioni sintattiche definite da operazioni mentali» (J.A. FODOR, *The Mind Doesn't Work That Way*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 2000, trad. it. M. MARAFFA, *La mente non funziona così. La portata e i limiti della psicologia computazionale*, Laterza, Roma-Bari 2001, p. 3). Il funzionalismo è stato utilizzato come sostegno teorico al programma dell'Intelligenza artificiale.

²¹ H. Putnam espone la sua versione del funzionalismo anche in *Mind, Language, and Rea-*

è una funzione del cervello, in stretta analogia al rapporto funzionale che c'è tra *hardware* e *software* in un computer: mente e cervello sono distinti, ma la mente è solo una funzione del cervello. Il funzionalismo era stato criticato da molti pensatori, in modo particolarmente efficace da Searle²², ma la plasticità cerebrale descritta da Edelman gli toglie il sostegno neurobiologico che aveva al momento della sua nascita: il cervello può fungere da *hardware* per la mente se, e solo se, il cervello è una struttura biologica fissa, stabile, permanente, che opera manipolando simboli secondo regole logiche, anch'esse fissate una volta per tutte. Se invece è un organo plastico e variabile in funzione delle esperienze, cioè delle relazioni che intrattiene sia con l'ambiente esterno che con quello interno, cade l'interfaccia fissista biologica del funzionalismo e cade la sostenibilità dell'analogia tra cervello e computer.

In conclusione, la plasticità cerebrale provata dalle ricerche neurobiologiche di Edelman mostra in filosofia della mente l'insostenibilità del funzionalismo, in antropologia filosofica sia l'implausibilità del dualismo che l'opportunità di ripensare l'antropologia in termini olistici; apre uno spazio significativo per la libertà e, infine, in ontologia introduce il duplice concetto di indeterminazione del cervello e del mondo. Si tratta di temi classici e rilevanti, resi disponibili con basi nuove alla revisione e riflessione del filosofo.

3.2. La conoscenza: dal cervello alla filosofia

Tutta la storia della filosofia è percorsa dal problema del rapporto tra soggetto conoscente e oggetto conosciuto e dall'assunto che la conoscenza dei propri stati interiori e quella del mondo esterno al soggetto non siano assimilabili entro lo stesso statuto gnoseologico. Per alcuni (Agostino, Descartes, Kierkegaard) la conoscenza più attendibile, dotata di certezza e verità, è quella dei propri stati interni; per altri (Comte, neo-positivismo, filosofia analitica) il pensiero è confuso, inafferrabile e non soggetto a controllo oggettivo, dunque va scartato in una epistemologia che voglia raggiungere la verità delle cose e che dovrà tenere conto solo dei dati oggettivi o, meglio ancora, scientifici. Per altri ancora (Husserl, la corrente fenomenologica) il soggetto nella conoscenza ha intenzionalmente presente l'oggetto, ma tra i due permane un'irriduci-

lity, Cambridge University Press, Cambridge-New York 1975, trad. it. R. CORDESCI, *Mente, linguaggio, realtà*, Adelphi, Milano 1987.

²² J.R. Searle obietta a più riprese ai funzionalisti l'impossibilità di ridurre il pensiero a processi esclusivamente sintattici; celebre e dibattuto il suo esempio della stanza cinese, che si trova anche in *Mind. A Brief Introduction*.

bile dualità ontologica: il pensiero è costitutivamente altro dal mondo, così come la mente è altro dal cervello. In conclusione, il campo teorico delle teorie della conoscenza include le ipotesi più variegate, incompatibili, astratte, nessuna delle quali ha mostrato di possedere una qualche maggiore plausibilità delle altre. Il rimedio, ed è quello offerto da Edelman, consiste nell'individuare un riferimento empirico all'epistemologia indicando, da scienziato, ovviamente, quali siano le basi neurali della conoscenza come punto di partenza scientificamente certificato per l'epistemologo contemporaneo. Ciò non implica, ovviamente, un necessario esito di naturalizzazione dell'epistemologia, alla Quine; la naturalizzazione sarà semplicemente una delle molte vie che l'epistemologo potrà percorrere in filosofia. Il risultato utile immediato consisterà invece nella eliminazione di molte forme di teoria della conoscenza che assumevano una base biologica che Edelman prova falsa o gravemente lacunosa.

Un primo assunto di Edelman è di tipo evolucionistico: il cervello, il corpo e l'econicchia, o ambiente, subiscono trasformazioni dovute all'interazione: cervello e corpo in seguito alla pressione selettiva dell'ambiente, l'econicchia a causa dell'intervento di cervelli e corpi. Il cervello subisce una forte influenza anche dai segnali interni, cioè da quelli provenienti dal corpo, nonché dalla sua stessa attività. Tutte le relazioni che il cervello intrattiene, con l'ambiente, con il corpo, con se stesso, subiscono una selezione percettiva da parte del cervello stesso, che ammette, mantiene, riconosce certi stimoli e ne esclude altri. Il cervello non opera tali selezioni secondo un criterio logico, come farebbe se fosse un computer, cioè seguendo regole generali e fisse di associazione di contenuti percettivi pure prestabiliti, ma forma configurazioni in modo dinamico e unico per ogni evento. L'operazione di selezione tra le diverse possibilità di risposta subisce i vincoli dei sistemi di valore propri della specie, quali l'importanza, o la ricompensa, o la punizione ed è fortemente influenzata da immagini, memoria, emozioni, cioè da tutti gli aspetti e le attività dell'individuo umano. In tal modo, nascono e si organizzano le categorizzazioni percettive, che derivano dalle associazioni ricche, ma imprecise, che il cervello compie. La conoscenza che ne deriva, pur categorizzata, è molto varia e si esprime per lo più con metafore, regno della poesia e dell'immaginazione; il successivo sviluppo di un linguaggio dotato non solo di semantica, ma anche di sintassi, ha ampliato il potere concettuale e reso possibili la logica e la matematica. Resta il fatto che la formazione di configurazioni manifesta ed esprime la creatività cerebrale, costantemente supportata dall'esperienza emotiva e dal riferimento al corpo; le capacità logico-formali successive amplieranno le risorse conoscitive, ma non sostituiranno mai quelle iniziali

categorizzazioni metaforiche, imprecise, ricche, variegate, duttili, caratteristiche della prima relazione conoscitiva con il mondo. Il percorso causale e storico individuale rende unico ogni cervello, trasformando la natura della specie umana che è propria di ogni essere umano in quella che Edelman chiama «seconda natura»; quest'ultima è «l'insieme delle percezioni, dei ricordi e degli atteggiamenti individuali e collettivi»²³ che caratterizzano in modo esclusivo ogni essere umano e che è basata su meccanismi biologici selettivi e discriminatori. Tali meccanismi non sono forniti *a priori*, come insieme di regole prestabilite e antecedenti l'esperienza, anzi ogni cervello si costituisce *a posteriori*, come esito della selezione e amplificazione di certe tipologie di reazione preferenziali.

Per l'epistemologia, l'impatto della ricostruzione delle basi neurologiche della coscienza fatta da Edelman è notevole; mi limiterò qui a segnalare almeno alcune delle conseguenze più vistose.

In primo luogo è di notevole interesse per il filosofo il fatto che le due diverse forme di conoscenza, soggettiva e oggettiva, storicamente antitetiche, non vadano collocate in ambiti eterogenei. È ben noto il fatto storico che i filosofi hanno, con i più svariati orientamenti e risultati, cercato cornici di comprensione e giustificazione del tutto diverse per la conoscenza dei propri stati interiori e per quella del mondo come oggetto pubblico. Per Edelman, tutte le conoscenze sono forme di rientro cerebrale di operazioni discriminatorie; non ha importanza, e non fa differenza, che una certa conoscenza abbia per oggetto un'immagine, oppure un oggetto del mondo o un'equazione matematica. Si tratta sempre dell'autopresentazione di un contenuto che il cervello si pone innanzi. Con ciò non c'è confusione di ambiti: la conoscenza privata resta tale ed è diversa da quella pubblica; ciò che è uguale è l'operazione cerebrale che le realizza entrambe. Di conseguenza, il filosofo non dovrà più chiedersi quale delle due sia più attendibile, perché lo sono entrambe allo stesso modo.

Una seconda conseguenza è la falsificazione della base neurologica della filosofia del linguaggio nelle sue versioni forti, dell'*a priori* kantiano e di quelle teorie logico-linguistiche che attribuiscono un primato conoscitivo alla logica. La priorità conoscitiva, sia nel senso di genesi psichica che di imprescindibilità, è attribuita da Edelman alle immagini che risultano da una categorizzazione percettiva; esse sono tipicamente imprecise, ma costituiscono un repertorio molto più duttile, ampio e variegato di quanto lo potrebbe essere un insieme di regole sintattiche o logico-formali. Non che queste ultime non siano importanti per ampliare la nostra conoscenza, ma sono solo uno dei numerosi strumenti

²³ EDELMAN, *Seconda natura*, p. 62.

strategici del conoscere, non il migliore. Il migliore, perché adattabile e aperto alle trasformazioni dell'esperienza, resta quello iniziale, che agisce operando selezioni e combinazioni nel modo più libero possibile, senza regole prefissate, senza schemi da rispettare.

Anche il tradizionale problema degli universali subisce un riorientamento significativo: gli universali hanno la loro base biologica nelle categorizzazioni percettive con cui il cervello raggruppa le esperienze; diventa allora improprio chiedersi 'Che cosa sono i concetti universali?', perché la domanda corretta diventa: 'Come conosciamo?' e gli universali sono la risposta a tale domanda. Conoscere vuol dire categorizzare, operare selezioni, discriminazioni; non c'è il soggetto che conosce da una parte e gli universali dall'altra; ci sono soggetti per i quali conoscere non è altro che costituire mappe o categorie del mondo e di se stessi. Se si accetta la descrizione di Edelman vengono eliminati sia il nominalismo che il realismo esagerato dalla riflessione sugli universali; resta in campo come ipotesi plausibile, eventualmente da precisare, il realismo moderato, che ammette una relazione di influenza reciproca tra conoscenza per universali e mondo, riconoscendo, ad esempio con Tommaso d'Aquino, che è l'intelletto che crea l'universalità nelle cose²⁴. Il che potrebbe essere detto, nel linguaggio di Edelman, che soggetto e mondo sono indeterminati e si determinano nell'interazione.

Riconoscere l'importanza di una base neurobiologica all'epistemologia richiede al filosofo uno sforzo di correzione, eliminazione, chiarimento di molte ipotesi e teorie, ma anche di sviluppo e di messa a punto di altre, più consone ai moderni risultati scientifici. Tutto ciò, ovviamente, per una filosofia che voglia essere contemporanea della scienza del suo tempo.

3.3. Le scienze naturali e le discipline umanistiche si avvicinano

La frattura tra discipline umanistiche e scientifiche sembra a tutt'oggi insanabile: il dibattito messo a tema da Dilthey²⁵ e ancora aperto riconosce alle scienze della natura la capacità di individuare leggi generali

²⁴ Per Tommaso d'Aquino «est intellectus qui agit universalitatem in rebus»: l'universale non esiste nelle cose, ma nella mente del soggetto. Si veda TOMMASO D'AQUINO, *De unitate intellectus contra averroistas*, Leonina, t. 43, pp. 291-314, trad. it. a cura di A. GHISALBERTI, *Unità dell'intelletto contro gli averroisti*, Bompiani, Milano 2000.

²⁵ W. Dilthey teorizza a più riprese e con accenti diversi una demarcazione netta tra scienze della natura e scienze dello spirito; in *Beiträge zum Studium der Individualität*, Leipzig 1924, Dilthey attribuisce alle scienze della natura il compito di studiare le uniformità del mondo cercandone le leggi universali, mentre le scienze dello spirito si rivolgono all'individuale, che è possibile conoscere solo nella sua singolarità.

e di esprimerle in linguaggio matematico, ottenendo conoscenze universali e necessarie; le scienze dello spirito lavorano invece sul piano della comprensione e del chiarimento dei singoli fenomeni o eventi e la sistematicità che possono raggiungere non diventa comunque mai legge universale. L'epistemologia da un lato, dall'altro i successi raggiunti in ogni campo dalla tecnologia scientifica, che si è mostrata in possesso di un tipo di conoscenza capace di trasformare il mondo, hanno attribuito alle scienze naturali un primato sia teorico che pratico, relegando le scienze umane a un livello inferiore perché incerte, mutevoli, soggettive, spesso arbitrarie ed epistemologicamente deboli.

Edelman propone di utilizzare alcuni dati neurobiologici per rivedere in modo del tutto inedito il rapporto tra scienze umane e discipline scientifiche, suggerendo la possibilità di superarne la tradizionale dicotomia. Come si è detto sopra, il cervello è descritto da Edelman come un sistema che seleziona i segnali che riceve – dal mondo, dal corpo, da se stesso – determinando delle regolarità; i segnali che giungono al cervello sono ambigui, dunque permettono svariate modalità selettive e organizzative, che ogni essere umano configura in maniera unica e propria. Ovviamente la libertà selettiva di ognuno avviene rispettando i vincoli propri e tipici della specie umana; il rispetto di tali vincoli garantisce la possibilità della comunicazione e della comprensione tra esseri umani anche di culture diverse. Il cervello, mentre si costruisce regolarità selettive delle esperienze, opera riconoscendo nelle esperienze delle configurazioni; quest'ultima modalità di pensiero si esprime attraverso le metafore, che non rappresentano con precisione un certo dominio, ma sono intrinsecamente indeterminate, complesse, ricche. La base della conoscenza umana non è logica, ma è metaforica. La logica e la matematica sono sotto-domini dotati di vincoli formali molto rigidi: quel che si acquista in precisione si perde in creatività, variabilità, adattabilità alle nuove e imprevedibili esperienze. Il cervello dunque non è una macchina computazionale, ma è creativo, nel senso che è capace di operare selezioni percettive del tutto personali e imprevedibili tra l'enorme numero di segnali che riceve dall'ambiente. Le categorizzazioni percettive sono diverse per ogni cervello e rispondono alla storia personale di ognuno; il solo vincolo del cervello è di effettuare discriminazioni, ma ci sono pochissimi vincoli (di specie e culturali) relativi a quali discriminazioni compiere: il pensiero ha un'enorme libertà combinatoria, che lo rende adattabile all'integrazione di nuove esperienze. La creatività è uno stato normale del cervello; dice Edelman: «ogni percezione è in qualche misura un atto di creazione e ogni ricordo è in qualche misura un atto di immaginazione»²⁶.

²⁶ EDELMAN, *Seconda natura*, p. 118.

Su questa base neurobiologica il contrasto tra discipline scientifiche e umanistiche perde la sua ragion d'essere: viene rafforzato il senso delle scienze umane e vengono indebolite le pretese scienliste e assolutistiche della conoscenza scientifica. La conoscenza ha una sola modalità che la costituisce, ed è la selettività delle esperienze; non ci sono selezioni *a priori* migliori di altre, c'è solo un'enorme varietà di possibilità a disposizione del soggetto. Vedere il mondo come un grande museo di opere d'arte o vederlo come il luogo in cui agiscono particelle in campi di forza oppure come la complessa arena delle pulsioni umane è consentito allo stesso identico modo dall'attività cerebrale. Non sono punti di vista che possano essere messi in antagonismo o in competizione: ognuno di questi risponde a un'operazione selettiva di pensiero e di conoscenza, risponde a uno scopo, realizza un'ipotesi categoriale (o la fallisce). Da ciò non consegue una relativizzazione della conoscenza umana, per il fatto che non c'è qualcosa di antecedente e sovrastante le diverse modalità conoscitive cui imputare il relativismo; non c'è una 'conoscenza umana' come sistema chiuso da sottoporre a valutazione globale, ma ci sono strategie d'indagine che si pongono degli obiettivi, rispetto ai quali risulteranno appropriate o inappropriate.

Se non c'è un primato epistemologico da attribuire a una disciplina o a un gruppo di discipline, Edelman, da scienziato, può a ragione affermare: «Nonostante il suo potere predittivo e inventivo, anche la scienza non riproduce il mondo»²⁷. Così considerate, le scienze umane, tipicamente caratterizzate da un grado elevato di varietà e di imprecisione, costituiscono uno schema di conoscenza più legato alla metafora che alla logica, ma non per questo meno efficace, o inferiore alle discipline scientifiche. Laddove le scienze, pur verificando le loro ipotesi con strumenti matematici o logici, non esauriscono con le loro teorie la realtà, che resta comunque fortemente indeterminata rispetto a ogni teorizzazione. L'impresa umana di conoscere se stessi e il mondo risulta caratterizzata da una sostanziale identità procedurale, operando per discriminazioni e categorizzazioni che creano mappe percettive, mentre è differenziata a seconda di quali discriminazioni e categorie utilizzi, di quali mappe crei. Consegue che le diverse discipline non sono gerarchizzabili in migliori, peggiori, più superficiali, più profonde: l'indeterminazione del mondo le espone tutte al rischio di errore; la plasticità cerebrale consente a tutte correzioni, adeguamenti e riorientamenti. Tutte sono invenzioni, sostenute dalla creatività cerebrale.

²⁷ *Ibi*, p. 145.

4. *Conclusione*

Spero di avere mostrato che l'istituzione di un tavolo interdisciplinare con le neuroscienze e l'acquisizione da parte del filosofo di alcuni dati neurobiologici possono diventare per la filosofia un notevole arricchimento descrittivo del mondo biologico cui la filosofia si riferisce e su cui riflette.

Credo anche di avere mostrato che alcuni orientamenti filosofici risultano rafforzati, altri indeboliti da un primo confronto con alcuni risultati neuroscientifici: sono indebolite le posizioni dualistiche in antropologia filosofica, rinforzati gli olismi; non è più possibile considerare l'essere umano come una macchina che opera seguendo istruzioni, ma va riconosciuto un vasto spazio di libertà e di creatività; il pensiero non è computazione, cioè manipolazione di simboli secondo regole, ma è attività selettiva, duttile e variabile; non c'è un primato epistemologico da attribuire alle discipline scientifiche o a quelle dello spirito: l'uomo esercita la sua attività conoscitiva selezionando oggetti e ambiti diversi; i risultati vanno valutati in funzione della capacità di raggiungere gli obiettivi che le diverse strategie si pongono.

Di altri temi, anche importanti, avrei potuto parlare, quale la coscienza; altri avrei potuto approfondire, quali la libertà, i valori, ma lo scopo del presente lavoro era semplicemente di offrire uno studio di opportunità e alcuni risultati esemplificativi.

Il dramma e l'irrappresentabile

Intervista a Silvano Petrosino*

di Matteo Bergamaschi

Nella sua proposta filosofica, l'altro è ciò che il soggetto non può dominare, ma anche ciò che egli non può evitare: è corretto allora vedere la rappresentazione come al contempo esposta al rischio di neutralizzare l'alterità, in quanto la riconduce al potere e alla misura del soggetto, e d'altronde come l'unico mezzo con cui il soggetto può venire alle mani con l'irrappresentabile? In questo senso, essa sarebbe prossima al concetto di Barthes di testo e letteratura, ma mi chiedo se la si può accostare anche all'ordine del sintomo: esso da un lato sarebbe ciò su cui il soggetto si può fissare, ma dall'altro sarebbe il modo con cui il soggetto risponde al trauma dell'altro (all'altro che, in quanto altro, appartiene all'ordine del trauma), che lo riguarda al di là del potere e della coscienza. Il sintomo come icona, insomma.

Sono due i punti sulla questione della rappresentazione: il soggetto, l'uomo, non può rapportarsi all'altro ('altro' in generale: l'uomo, la cosa...) se non attraverso la rappresentazione; non si dà un rapporto diretto con l'altro in quanto altro, ma questo è sempre mediato da una rappresentazione che il soggetto si fa di esso e che dipende da condizioni di vita, sogni, culture, inconscio, universi simbolici... Banalmente, il rapporto che l'aborigeno ha con il deserto australiano è legato al proprio universo simbolico e immaginifico, che è diverso da quello del turista. In questo senso, non c'è un fuori, un al di là della rappresentazione: l'uomo si rapporta sempre attraverso una rappresentazione. Al tempo stesso – sono due aspetti da leggersi insieme – l'uomo è capace di prendere coscienza che le sue sono 'solo' rappresentazioni; si pensi al rapporto con l'altro uomo: ci si può rapportare a lui secondo il godimento, secondo la propria immagine, ma si può riconoscerne l'alterità – ovvero che c'è dell'irrappresentabile. L'uomo è capace di riconoscere che c'è qualcosa al di là dell'inevitabile rappresentazione. Sarebbe poi il tema – impossibile e necessario – della verità: impossibile perché non si esce dalle proprie rappresentazioni, ma necessario perché l'uomo ha

* Intervista rilasciata nell'ambito del Seminario *L'uomo e la rappresentazione*, tenutosi nel mese di marzo 2011 presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano.

coscienza che c'è una verità dell'altro che non si risolve nelle rappresentazioni. Il soggetto si rapporta all'altro sempre all'interno della rappresentazione, e al tempo stesso fa esperienza che c'è dell'irrappresentabile, che qualcosa sfugge alla rappresentazione. Tale è il nodo che rende non scontata la questione, dal momento che si rischia di banalizzarla tanto con una concezione ingenua della verità, per cui il soggetto ha un rapporto diretto con le cose (realismo ingenuo), quanto con l'errore opposto di una sorta di relativismo, in base al quale ci sarebbero soltanto interpretazioni.

Il primo punto sarebbe dunque: inevitabilità della rappresentazione, ma percezione che c'è dell'altro di là della rappresentazione – tale è l'umano nella sua complicazione; ci si rapporta all'altro secondo sogni, aspettative, desideri, paure, ma si riconosce di non esserne totalmente vittime. In termini biblici (si pensi a *Il sacrificio sospeso*), Dio deve smontare, decostruire la rappresentazione che un uomo impaurito e mortale si fa di Lui; occorre decostruire o convertire l'immaginazione. Nei termini de *Il sacrificio sospeso*: la storia forse non è altro che il tempo che ci viene concesso per convertire l'immaginazione, la rappresentazione. Sarebbe il diventare figli, mentre originariamente ci concepiamo come sudditi o come schiavi.

Il secondo punto è che la rappresentazione non è un negativo, non è solo un ostacolo: le rappresentazioni sono la risposta del soggetto; Nancy, a proposito dello sguardo, spiega che il 're' di '*re-présentation*' non è solo ripetitivo, ma intensivo: le nostre rappresentazioni appartengono all'ordine della verità; se in una posizione di realismo ingenuo le rappresentazioni del soggetto vanno tolte, in tale prospettiva vanno invece accolte. Che la rappresentazione è un 'di più' emerge in tutta evidenza a livello dell'arte: essa testimonia che la rappresentazione del soggetto fornisce per così dire un'aggiunta. La risposta cioè non è una reazione, la rappresentazione non è una mera registrazione, ma coinvolge creativamente il soggetto nelle sue dimensioni; attraverso la questione della testimonianza: il testimone appartiene all'ordine di ciò che è testimoniato, non è un 'ripetitore' della verità, ma interviene con la sua persona, aggiunge con la sua risposta qualcosa che la verità altrimenti non possederebbe. Con le parole di san Paolo: dobbiamo aggiungere quanto manca alle sofferenze di Cristo, dobbiamo aggiungere la nostra persona.

Riassumendo: la rappresentazione è inevitabile, ma l'altro (l'intimità dell'esistenza di ogni essere) è irrappresentabile, e l'uomo lo riconosce; inoltre, la rappresentazione non è riducibile a ostacolo, e qui si inne-

sta la dimensione morale: essa diventa un ostacolo quando il soggetto mente con se stesso, si fa, ad esempio, dominare dalla paura. In questo senso, è interessante riprendere la questione del trauma e del sintomo all'interno del collegamento tra la verità e la morale: nel momento in cui il soggetto risponde, può rispondere in modo autentico o inautentico; ci può essere dunque verità nel rifiuto di un uomo che combatte con serietà anche contro Dio (sarebbe il caso di Nietzsche), e può esserci menzogna in un'adesione di comodo. La verità è legata alla morale, ma in una prospettiva ben più ampia dell'adeguazione con la cosa, ovvero: nella tua inevitabile rappresentazione, tu puoi mentire.

È vero che il tentativo di riduzione dell'alterità è una possibilità a disposizione del soggetto, una questione dello spirito soggettivo per così dire, ma non è anche un elemento caratteristico di una comunità, cioè dello spirito oggettivo, di un'epoca, di uno sviluppo del pensiero? Non è l'immagine, la rappresentazione, qualcosa in qualche modo di essenziale e di emblematico dell'Occidente? Il tutto-pieno non è connaturato a quello che Heidegger definirebbe il modo di destinarsi dell'essere all'Occidente?

Tutto ciò che riguarda il soggetto non si riduce all'ordine del soggettivo; d'altronde, l'equilibrio tra inevitabile rappresentazione e presenza dell'irrappresentabile è talmente precario che storicamente per lo più non si mantiene; a questo proposito, è interessante Baudrillard: nella nostra epoca c'è infatti una tendenza a esaltare la rappresentazione come tale, nel senso del virtuale; in questa società del virtuale, si perde il riferimento alla verità: è la questione del relativismo, è il 'delitto perfetto', per cui ci sono solo simulacri. Questo è vero, e tuttavia non occorre tanto guadagnare un al di là della rappresentazione: sarebbe impossibile; né si può opporre una considerazione ingenua della verità, bensì recuperare il valore reale e drammatico della rappresentazione stessa. Che non si esca dalla rappresentazione non significa che tutte le rappresentazioni siano uguali: è ancora il tema dell'autenticità, della testimonianza. Il problema dell'aborigeno che vive il rapporto con la foresta come un rapporto con il divino non è affrontabile imponendo al soggetto, in nome della scienza, di abbandonare la propria rappresentazione; il nodo più profondo risiederebbe casomai nel fatto che l'aborigeno, in quanto soggetto, deve essere ricondotto a un rapporto serio con la propria rappresentazione: egli cioè potrebbe mentire, potrebbe avere un rapporto immorale con la foresta come divino. La società attuale tende invece a esasperare la dimensione della rappresentazione, del virtuale, privandola di qualsiasi moralità, per cui, scomparsa la questione della verità e dell'ordine morale, tutto è uguale. C'è una moralità nel

mettere in scena, ed è qui che si gioca la drammaticità; viceversa, una visione per così dire magica intenderebbe proprio il superamento della tensione della rappresentazione: l'artificio funziona come tale, non c'è bisogno della messa in scena.

Seguendo le riflessioni di Baudrillard, per cui il sistema dei media costituirebbe un rimando di segni senza un esterno, senza il reale, senza l'altro, mi chiedo se è possibile attuare la cura dell'alterità cui l'uomo è esposto, l'ospitalità dell'altro (coltivare e custodire), al modo di quelle tecniche di bracconaggio di cui parla De Certeau ne 'L'invenzione del quotidiano'; come vede lei la possibilità di queste strategie minute di riappropriazione di segmenti del sistema in modo da renderli una possibilità di accoglienza?

Dal fatto che, come si è visto, non si può uscire dalle rappresentazioni, non deriva la loro indifferenza o uguaglianza; per riprendere la metafora biblica: non poter e non dovere separare il grano dalla zizzania, non significa per questo equipararli. Un rischio del contemporaneo risiede invece proprio nella loro equiparazione, in ragione della difficoltà nel discernarli; finché viviamo, non possiamo uscire dal mondo della rappresentazione, dall'intreccio di grano e zizzania, ma possiamo riconoscere che ci sono entrambi, che non tutti i simulacri sono gli stessi: ce ne sono di autentici – e si riconoscono dai frutti; un criterio di discernimento tutto sommato 'materialista' potrebbe essere: sono buone tutte le rappresentazioni che fanno vivere l'uomo – e ce ne sono di mortifere. Si pensi a Freud: la soluzione al problema non starebbe in un'impossibile uscita dall'inconscio, ma in un'uscita da quei sogni o complessi che sono mortiferi.

Quale potrebbe essere allora il termine più adeguato per designare la relazione 'positiva' con l'alterità? È ancora attuale, praticabile, quello di 'amore', propostoci dalla tradizione? Così come lei, nei suoi studi, rifiuta le troppo facili scappatoie della morte del soggetto, ma anzi lavora per un riscatto di questo termine, che cosa si potrebbe fare per il lessico con cui la nostra tradizione ha cercato di indicare la relazione non distruttiva, non assimilatrice, con l'alterità? Quali potrebbero essere le sollecitazioni di questa visione non ingenua dell'alterità inevitabile e indomabile all'ontologia o in generale alla speculazione teoretica?

In realtà, il termine più adeguato sarebbe proprio quello di 'amore', la tradizione non ha sbagliato; il problema sta nel fatto che ogni volta che si usa quel termine occorre chiarirlo, specificarlo; un altro grande termine della nostra tradizione è quello di 'verità', ma di una verità che non si riduca all'*adaequatio*, bensì che sia a un tempo «la verità dell'og-

getto e la verità del soggetto». Siccome il soggetto non è soggettivistico, la verità implica la verità del soggetto; rispetto a tutta la questione della serietà implicata dalla verità, la modernità ha operato una riduzione, riconducendola all'ordine della certezza, mentre essa ha a che fare anche con la verità del soggetto, implica il testimone. È interessante anche il tema levinassiano della pazienza: essa sarebbe una dimensione in cui il soggetto non ha la preoccupazione di un atto o di un contenuto da portare, ma di una serietà in cui 'starci dentro'. Ci sono in effetti alcune esperienze della vita che rivelano questo, come il caso della sofferenza della persona amata; oppure il tema dell'educazione del piccolo. 'Ci stai', non fai niente: è il concetto di compagnia. Sarebbe anche il tema dell'Incarnazione: che cos'ha fatto Dio se non 'compagnia', se non stare con l'uomo fino alla croce (fino agli inferi)? E senza per questo risolvere la mortalità, o la fragilità; eppure, proprio in queste dimensioni vi è la compagnia di Dio. E questo 'stare' appartiene all'ordine della verità, non è qualcosa di marginale.

STEFANO BIANCU

L'uomo e il simbolo

I fatti sono la cosa più astratta che si dia, esistendo soltanto nella misura in cui sono impregnati di simboli e di significato¹.

1. *Premessa: la prospettiva da cui guardare al simbolico*

Affrontare il tema del simbolo richiede che si chiarisca preliminarmente la prospettiva e il metodo dell'indagine: nel corso del XX secolo la questione si è infatti imposta all'interno di ambiti disciplinari molto diversi tra loro². Si pensi alla filosofia, alla psicanalisi (che proprio sulla questione del simbolismo ha registrato le sue maggiori divisioni), all'etnologia, alla sociologia, alla linguistica, alla semiotica, alla teoria della letteratura, alle ricerche sull'immaginazione poetica, agli studi sulle religioni e sul sacro, alla teoria dell'arte e dell'immagine, alle differenti teologie.

Al di là delle competenze disciplinari e oltre i limiti del secolo appena trascorso, una recente catalogazione di 'teorie del simbolo' – peraltro prioritariamente attenta agli aspetti linguistici del problema – individua in particolare sei luoghi classici di emergenza della domanda sul simbolo³: nel contesto di teorie del linguaggio (il riferimento è ad Aristotele, Russell, Wittgenstein), nel contesto di teorie filosofiche, antropologiche o psicologiche della conoscenza (Leibniz, Lessing, Kant, Maimon, Husserl, Bergson, Cassirer, Whitehead, Gehlen, Piaget,

¹ E. ZOLLA, *Volgarità e dolore*, Bompiani, Milano 1966³, p. 83.

² Per una panoramica generale – sebbene certo non esaustiva – degli studi sul simbolo nel XX secolo, cfr. B. DECHARNEUX - L. NEFONTAINE, *Le symbole*, Puf, Paris 1998, cap. III («Au cœur du symbole. Un siècle de recherches»), pp. 71-110.

³ E. ROLF, *Symboltheorien: der Symbolbegriff im Theoriekontext*, Walter de Gruyter, Berlin-New York 2006. Il volume si autocomprende come integrazione, in prospettiva linguistica, del precedente e ormai classico lavoro di T. TODOROV, *Théories du symbole*, Editions du Seuil, Paris 1977 (ed. it. a cura di C. DE VECCHI, *Teorie del simbolo*, Garzanti, Milano 1991), attento piuttosto a una prospettiva letteraria (cfr. p. 1).

Furth, Jaspers, McDermott), nel contesto di teorie dell'arte (Schelling, Hegel, Nietzsche, Langer, Gadamer, Goodman), nel contesto di teorie semiotiche e sematologiche (Peirce, Wundt, Gätschenberger, Ogden, Richards, Mead, Morris, Bühler, Deacon), nel contesto di teorie psicanalitiche e fenomenologiche della coscienza (Freud, Silberer, Jones, Lacan, Lorenzer, Kristeva, Schütz, Voegelin, Ricoeur) e, infine, nel contesto di teorie della società (Lévi-Strauss, Sperber, Elias, Luhmann, Searle).

Se dunque un'attenzione per la questione del simbolo ha attraversato – in maniera talvolta carsica e sotterranea – l'intero pensiero occidentale, è però evidente che solo nel XX secolo tale questione ha conosciuto una tematizzazione di vastissime proporzioni. Un forte interesse per il simbolico si è infatti diffuso, in molti campi del sapere, all'indomani della prima guerra mondiale, a seguito anche della crisi delle grandi ideologie ottocentesche (scientismo, positivismo, fede incrollabile nel progresso...): crisi in parte determinata proprio dall'esperienza devastante del conflitto e dalla catastrofe che ne è seguita. Una vera e propria 'riscoperta', secondo la testimonianza di alcuni dei maggiori protagonisti di quella stagione di studi⁴.

Una ricchezza di approcci e di metodi che rende evidentemente problematica non solo una definizione univoca del simbolo (sulla quale non vi è ancora consenso), ma pure la determinazione della prospettiva disciplinare adeguata: da quale punto di vista e all'interno di quale ambito disciplinare guardare dunque al simbolo?

Senza dimenticare l'avvertimento di Popper, secondo il quale «non

⁴ Si veda in proposito l'efficace sintesi di M. Eliade: «Lo stupefacente successo della psicoanalisi ha posto in auge un certo numero di parole-chiave: termini quali immagine, simbolo, simbolismo sono ormai entrati nell'uso comune. D'altro lato le ricerche sistematiche svolte intorno al meccanismo della "mentalità primitiva" hanno rilevato l'importanza del simbolismo per il pensiero arcaico e al tempo stesso il suo ruolo fondamentale nella vita di qualsiasi società tradizionale. Il superamento dello "scientismo" in filosofia, la rinascita dell'interesse religioso dopo la prima guerra mondiale, le molteplici esperienze poetiche e soprattutto le ricerche del surrealismo (con la riscoperta dell'occultismo, dei romanzi neri, dell'assurdo ecc.) hanno attirato l'attenzione del grande pubblico, su piani diversi e con risultati ineguali, sul simbolo inteso come modalità autonoma di conoscenza. Questa nuova prospettiva rientra nella reazione contro il razionalismo, il positivismo e lo scientismo del XIX secolo e basta da sola a caratterizzare il secondo quarto del XX. La conversione ai diversi simbolismi, tuttavia, non è una "scoperta" veramente inedita, merito del mondo moderno: ripristinando il simbolo nella sua funzione di strumento conoscitivo esso si è limitato a riprendere un orientamento che in Europa è stato generale fino al XVIII secolo e che è inoltre connaturato alle altre culture extra europee, siano esse "storiche" (quelle, ad esempio, dell'Asia o dell'America centrale) oppure arcaiche o primitive» (M. ELIADE, *Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux*, Gallimard, Paris 1952, pp. 9-10; trad. it. M. GIACOMETTI, *Immagini e simboli*, Jaca Book, Milano 2004, p. 13).

ci sono discipline né rami del sapere o, piuttosto, di indagine: ci sono soltanto problemi e l'esigenza di risolverli» (di modo che una «scienza» è propriamente «soltanto un'unità amministrativa»⁵), ritengo che la prospettiva maggiormente adeguata per porre la domanda sul simbolo sia quella di una *filosofia della cultura*. Chiarisco però subito che dicendo 'filosofia della cultura' non intendo una filosofia applicata a un ambito di studio circoscritto o a un oggetto specifico (nello stesso senso in cui si parla, per esempio, di filosofia del diritto, del linguaggio, della mente...). Intendo piuttosto una filosofia che, fin da subito, si proponga come alternativa alla moderna 'filosofia della coscienza' inaugurata da Descartes. In questo senso, mi pare che riconoscere in una 'filosofia della cultura' l'ambito adeguato per affrontare la domanda sul simbolo significhi prendere sul serio la parabola del pensiero del XX secolo in materia: significhi cioè riprendere il discorso laddove gli altri – i grandi – l'hanno lasciato⁶.

Come deve essere dunque compresa, in concreto, una *filosofia della cultura* intesa come alternativa alla *filosofia della coscienza*? Mi propongo di evitare qualsiasi definizione che possa pretendersi esaustiva e – più prudentemente – mi limito a indicare alcuni percorsi teorici che, tra XX e XXI secolo, mi pare si siano mossi in questa direzione.

L'avvio è d'obbligo e riguarda il concetto di 'forma simbolica' elaborato da Cassirer: una forma simbolica è, secondo il filosofo tedesco, una matrice (o *pattern*) culturale capace di garantire la genesi

⁵ Cfr. K.R. POPPER, *Postscript to the Logic of Scientific Discovery*, Hutchinson, London 1983, v. 1 («*Realism and the Aim of Science*»), p. 5; trad. it. *Poscritto alla logica della scoperta scientifica*, Il Saggiatore, Milano 1984, v. 1, p. 35.

⁶ Emblematica, in questo senso, la linea di studi e di ricerche aperta nel pensiero francese dall'opera di Marcel Mauss. Mauss, riconoscendo nel simbolismo la natura essenziale di ogni fenomeno sociale (l'osservazione è di M. MERLEAU-PONTY, *De Mauss à Claude Lévi-Strauss*, in *Éloge de la philosophie et autres essais*, Gallimard, Paris 1965, pp. 145-169, specie p. 148) ampliò le sue indagini dal campo della sociologia a quello di una semiologia generale (cfr. P. MANIGLIER, *De Mauss à Claude Lévi-Strauss: cinquante ans après. Pour une ontologie Maori*, «Archives de Philosophie», 69, 2006, pp. 37-56, specie p. 37). Merleau-Ponty – in qualche modo proseguendo l'impresa – giunse quindi a una filosofia della cultura (cfr. M. REVAULT D'ALLONNES, *Les pouvoirs des commencements. Essai sur l'autorité*, Seuil, Paris 2006, p. 237) intesa appunto come superamento della moderna filosofia della coscienza. Da questa medesima acquisizione presero le mosse, non a caso, le successive indagini di Ricoeur sul simbolo, a partire dal celebre saggio *Le symbole donne à penser* («Esprit», 7-8, Juillet-Août 1959, pp. 60-76; trad. it. I. BERTOLETTI, *Il simbolo dà a pensare*, Morcelliana, Brescia 2002), nel quale Ricoeur ritiene che ripartire dal simbolo significhi appunto sfuggire alle difficoltà legate alla questione del punto di partenza in filosofia («une tentative pour échapper aux difficultés du point de départ en philosophie») e alla delusione legata all'idea di filosofia senza presupposti («la déception qui s'attache à l'idée de philosophie sans présupposition») (pp. 60-61; trad. it. pp. 7-9).

di un senso sovraindividuale e di un significato culturale⁷. Non a caso – nell'unico luogo in cui egli ne offra una definizione compiuta – Cassirer definisce la forma simbolica come una «Energie des Geistes»⁸, rifacendosi in questo al paradigma linguistico di Wilhelm von Humboldt e alla sua nota distinzione tra 'ergon' e 'energeia': tra 'forma formata' e 'forma formans', 'gestaltetes Werk' e 'gestaltende Kraft'⁹. La forma simbolica è cioè una matrice sovraindividuale, una forza e un'energia sempre all'opera nel *dare forma*. Mi pare si tratti di un concetto non troppo distante da quello di archetipo elaborato – in altro contesto e con differenti scopi – da Jung¹⁰ (e poi ripreso da molti, tra i quali certamente Durand)¹¹: l'archetipo condivide con la forma simbolica di Cassirer un valore trans-soggettivo di matrice sovraindividuale e sempre all'opera. Più simile a un ritmo comune che non a un'immagine originaria, l'archetipo è infatti qualcosa che *segna e forma simbolicamente* la percezione di differenti oggetti a esso intonati¹². In questa stessa direzione mi pare vadano anche le ricerche che Merleau-Ponty condusse intorno alla nozione di 'istituzione' negli anni del suo insegnamento al Collège de France¹³: l'istituzione è da lui intesa come uno 'stile' di

⁷ Come afferma Paetzold, le forme simboliche di Cassirer «sind kulturelle Matrizen oder "cultural patterns". Sie garantieren die Genese von überindividuellem Sinn und kultureller Bedeutung und steuern die kulturellen Bedeutungsverschiebungen. Symbolische Formen sind die Vehikel einer Kultur, in denen intersubjektiv geteilte "Bedeutung" entsteht und sich darstellt» (H. PAETZOLD, *Die symbolische Ordnung der Kultur. Ernst Cassirers Beitrag zu einer Theorie der Kulturentwicklung*, in D. FREDE - R. SCHMÜCKER (hrsg.), *Ernst Cassirers Werk und Wirkung. Kultur und Philosophie*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1997, p. 171. Sul tema si veda anche: B. HUB, *Perspektive, Symbol und symbolische Form. Zum Verhältnis Cassirer – Panofsky*, «Estetika: The Central European Journal of Aesthetics», 2 (2010), pp. 144-171).

⁸ E. CASSIRER, *Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften*, in Id., *Vorträge der Bibliothek Warburg*, a cura di F. SAXL, v. 1 (1921/22), Teubner, Leipzig 1923, pp. 11-39, specie p. 15 (ora in *Gesammelte Werke*, a cura di B. RECKI, v. 16, Meiner, Hamburg 2003, pp. 75-104).

⁹ Cfr. HUB, *Perspektive, Symbol und symbolische Form. Zum Verhältnis Cassirer – Panofsky*, p. 157.

¹⁰ Cfr. C.G. JUNG, *Die Archetypen und das kollektive Unbewusste* (=Gesammelte Werke, IX, 1), Rascher, Zürich 1967; trad. it. *Gli archetipi e l'inconscio collettivo* (=Opere di C.G. Jung, 9.1), a cura di L. AURIGEMMA, Boringhieri, Torino 1980.

¹¹ Cfr. G. DURAND, *Les structures anthropologiques de l'Imaginaire: introduction à l'archétypologie générale*, PUF, Paris 1963; trad. it. E. CATALANO, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'Archetipologia generale*, Dedalo, Bari 1996 (1972).

¹² Cfr. E. ZOLLA, «Simbologia», in *Enciclopedia del Novecento*, vol. VI, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1982, pp. 539-550, specie pp. 539-540; Id., *Le meraviglie della natura. Introduzione all'alchimia*, Bompiani, Milano 1975, p. 396; Id., *Archetipi*, Marsilio, Padova 2005⁵, p. 56.

¹³ Si vedano in particolare la lezione inaugurale *Éloge de la philosophie* (in *Éloge de la*

funzionamento, una 'configurazione globale' non necessariamente cosciente¹⁴. Credo infine di non tradire il pensiero del suo autore se in questa direzione colloco anche le più recenti ricerche di Agamben intorno alla nozione di 'segnatura', che egli – non a caso – definisce come un paradossale *apriori storico*. Una segnatura è cioè una matrice originaria sempre all'opera ed è dunque ciò che finalmente permette ai segni di significare¹⁵.

La prospettiva adeguata per apprezzare il simbolico mi pare insomma una filosofia della cultura in senso largo: ovvero una filosofia delle forme simboliche, dell'istituzione, di matrici simboliche irriducibili alla legge di causa-effetto, di segnature che *istituiscono* intersoggettivamente l'esperienza che facciamo di noi stessi, degli altri, delle cose. Si tratta cioè di riconoscere che l'esperienza è essa stessa intersoggettivamente e simbolicamente *istituita*, prima ancora che soggettivamente *costituita*: per questo, una filosofia della coscienza è insufficiente ad apprezzare il simbolo e occorre un suo superamento in una filosofia della cultura.

Un interrogativo però si impone. Riconoscere nella filosofia della cultura l'ambito adeguato per affrontare la domanda sul simbolo equivale forse ad affermare che il simbolo è *solo* cultura? Il simbolo non è forse anche apertura a una ulteriorità metafisica? Esso non attesta forse lo statuto analogico della realtà?¹⁶

A tale interrogativo risponderei così: il simbolo è certo anche questo, è indizio dello statuto analogico della realtà ed è svelamento di una ulteriorità di senso. Ma ciò non toglie che, anche nelle sue profondità metafisiche, esso sia irriducibile a uno strumento di cui la coscienza possa *disporre* per superare se stessa e per dire l'indicibile. Il simbolo apre certamente la soggettività verso ulteriorità di senso, ma non semplicemente nel senso che esso consegna alla coscienza autonoma le

philosophie et autres essais, Gallimard, Paris 1965) e il resoconto dei corsi pubblicato in *L'institution dans l'histoire personnelle et publique / Le problème de la passivité: le sommeil, l'inconscient, la mémoire: notes de cours au Collège de France (1954-1955)*, Belin, Paris 2003.

¹⁴ «Chaque institution est un système symbolique que le sujet s'incorpore comme style de fonctionnement, comme configuration globale, sans qu'il ait besoin de la concevoir» (M. MERLEAU-PONTY, *Eloge de la philosophie et autres essais*, Gallimard, Paris 1965, p. 65).

¹⁵ Scrive G. Agamben in *Signatura rerum: sul metodo*, Bollati Boringhieri, Torino 2008: «I segni non parlano se le segnature non li fanno parlare» (p. 62); la teoria delle segnature rettifica in questo senso «l'idea astratta e fallace che vi siano dei segni per così dire puri e non segnati, che il *signans* significhi il *signatum* in modo neutrale, univocamente e una volta per tutte. Il segno significa perché porta una segnatura, ma questa ne predetermina necessariamente l'interpretazione e ne distribuisce l'uso e l'efficacia secondo regole, pratiche e precetti che si tratta di riconoscere» (pp. 65-66). Il concetto di segnatura esce «dalla scienza occidentale con l'Illuminismo» (p. 69).

¹⁶ Cfr. su questo V. MELCHIORRE, *La via analogica*, Vita e Pensiero, Milano 1996.

chiavi della metafisica. Il simbolo rimane infatti sempre indisponibile rispetto a ogni coscienza autonoma. Non solo esso apre all'*ulteriore* (consentendo alla coscienza di andare *oltre* se stessa), ma attesta anche una *precedenza* rispetto al soggetto: un mondo comune già 'istituito' e 'segnato'. Ed è proprio in forza di questa precedenza che il simbolico attesta una solidarietà originaria dei diversi ordini della cultura: l'economico, il politico, il giuridico, il morale, l'artistico, il religioso¹⁷. In altri termini: è all'interno di questa solidarietà originaria dei diversi ordini della cultura che è possibile apprezzare anche la solidarietà originaria (analogica e metafisica) dei diversi piani dell'essere. Come ha mostrato Mauss – ma in fondo lo aveva già intuito Weber ne *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*¹⁸ – i diversi ordini della cultura parlano originariamente una lingua comune: lingua che necessariamente sfugge a una filosofia della coscienza (più o meno trascendentale). Ed è dunque per questo che la prospettiva adeguata per affrontare la questione del simbolico è – così mi pare – quella di una filosofia della cultura.

2. *Il simbolo non è un segno*

Chiarita la prospettiva adeguata per l'emersione della domanda sul simbolo, è ora possibile entrare in *medias res*. Mi propongo di farlo presentando tre tesi. Chiarisco però subito che – trattandosi di un approccio di filosofia della cultura – parlerò di simbolo nel senso generale di 'simbolismo', intendendo quest'ultimo come struttura antropologica generale: non dunque di questo o quel simbolo.

La prima tesi che vorrei presentare può essere enunciata come segue: *il simbolo non è una sottospecie del segno e il simbolico non deve dunque essere inteso come un caso specifico del più ampio genere dei segni*. **L'affermazione** non è affatto banale, giacché, come Todorov ha mostrato¹⁹, il presup-

¹⁷ Secondo Merleau-Ponty, ciò che rende possibile un confronto tra tutti questi fenomeni è precisamente il fatto che sono tutti dei simbolismi, traduzioni da un simbolismo all'altro: «Un sens traine non seulement dans le langage, ou dans les institutions politiques ou religieuses, mais dans les modes de la parenté, de l'outillage, du paysage, de la production, en général dans tous les modes de l'échange humain. Une confrontation entre tous ces phénomènes est possible, puisqu'ils sont tous des symbolismes, et peut-être même une traduction d'un symbolisme dans l'autre» (M. MERLEAU-PONTY, *Éloge de la philosophie et autres essais*, Gallimard, Paris 1965, p. 66).

¹⁸ Cfr. *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*, a cura di D. KAESLER, Beck, München 2010³ (ed. or. 1904-1905); trad. it. A.M. MARIETTI, *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, BUR, Milano 2007¹⁶.

¹⁹ Cfr. TODOROV, *Théories du symbole*.

posto costante della retorica occidentale in riferimento alla questione del simbolo è stato proprio di pensare quest'ultimo come un derivato del segno e di considerare dunque il simbolico come un sottoinsieme del semiotico: una lunga tradizione (sebbene con alcune significative eccezioni)²⁰ si è mossa su questa linea, da Agostino di Ippona fino a Umberto Eco²¹. Ora, come Sperber ha mostrato, la semiologia – leggendo il simbolo come una sottospecie del segno – finisce per interrogare i simboli con una domanda sbagliata: ovvero chiedendo loro che cosa essi ‘simboleggiano’²². Non ottenendo risposta, conclude che tale risposta è nascosta: o nel senso di un simbolismo criptico (è, ad esempio, la tesi di Victor Turner) o nel senso di un simbolismo inconscio (è la tesi classica di Freud). Secondo Sperber, ciò che però sfugge sia a Freud che a Turner è che l'esegesi di un simbolo non è affatto un'interpretazione, ma uno sviluppo del simbolo stesso: un corretto rapporto tra il simbolo e la sua esegesi (nel caso di Turner) o tra il simbolo e la sua rappresentazione inconscia (nel caso di Freud) non richiede infatti una *traduzione* del

²⁰ Si pensi, per esempio, a Jung (*Psychologische Typen* = *Gesammelte Werke*, 6, a cura di M. NIEHUS-JUNG, Walter, Olten-Freiburg i.B. 1989 e *Zugang zum Unbewussten*, in JUNG *et al.*, *Der Mensch und seine Symbole*, Patmos, Düsseldorf 2009¹⁷, pp. 20-104) e a G. DURAND (*Les structures anthropologiques de l'Imaginaire: introduction à l'archétypologie générale*, PUF, Paris 1963; trad. it. CATALANO, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'Archetipologia generale*). L'identificazione di segno e simbolo è anzi, secondo Durand, il tratto caratteristico comune di tutte le ermeneutiche riduttive del simbolo, da Freud a Lévi-Strauss: cfr. G. DURAND, *L'imagination symbolique*, PUF, Paris 1964, in particolare il cap. 2 («Les herméneutiques réductives»); ed. it. a cura di G. ROSSETTO, *L'immaginazione simbolica*, Il pensiero scientifico editore, Roma 1977.

²¹ Emblematica, in questo senso, la lettura del simbolo *in genere signi* proposta da Umberto Eco (cfr. *Il modo simbolico* (1984), in *Id.*, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino 1997, pp. 199-254). Eco non solo riconduce il simbolo al segno, ma sostanzialmente riduce il primo al secondo: il termine ‘simbolo’ non sarebbe infatti altro che un sinonimo di ‘segno’ talvolta a esso preferito per via di un'apparenza più colta. La capacità di trasformare un segno (certo) in un simbolo (assai vago) sarebbe dunque riconducibile a una «decisione pragmatica», a «un fatto eminentemente privato, spesso di competenza del neurologo» (*ibi*, p. 211). Il simbolico non sarebbe insomma altro che «una tentazione ricorrente di varie culture e di vari periodi storici» (*ibi*, p. 234), sempre comunque legittimata da «una teologia»: «non foss'altro che la teologia negativa e secolarizzata della semiosi illimitata» (*ibi*, p. 254). Nella prospettiva di Eco, dunque, il simbolo non è che un segno – certo, chiaro e trasparente – che una decisione pratica di natura strettamente privata (e magari patologica) eleva al rango di segno più complicato e non del tutto traducibile, e questo in forza di una legittimazione ultimamente teologica. Dove ‘teologico’ sta per rimando all'infinito: sia che si tratti di un infinito trascendente, sia che si tratti dell'illimitato proprio di una semiosi infinita (ovvero dell'infinita serie dei rimandi e delle traduzioni da un significato all'altro, incapaci di approdare infine alla *cosa*).

²² Cfr. D. SPERBER, *Le symbolisme en général*, Hermann, Paris 1974, cap. II («Significations cachées»), pp. 29-62; trad. it. F. ZANELLI QUARANTINI - M.V. MALVANO, *Per una teoria del simbolismo: una ricerca antropologica*, Torino, Einaudi 1981.

simbolo (esterna alla sua logica), ma costituisce piuttosto uno sviluppo interno alla logica del simbolo stesso.

Al di là delle tesi di Freud e di Turner, ciò che in generale appare inadeguato è un approccio ‘rappresentazionale’ al simbolo, ovvero un approccio fondato sul presupposto secondo il quale i simboli sono rappresentazioni di qualche cosa d’altro. Piuttosto che una *rappresentazione*, il simbolo struttura infatti primariamente una *relazione*: ed è questo che lo rende irriducibile al semiotico. Il principio fondamentale del simbolismo è cioè quello di una mutua relazione tra elementi distinti e concreti, la cui combinazione è significativa²³. In questo modo, il simbolo propriamente non rimanda ad altro da sé, ma introduce nell’ordine (di senso e di valore) di cui esso stesso fa parte²⁴.

Da questa natura primariamente *relazionale* del simbolo derivano – mi pare – due conseguenze. Per un verso deriva che il simbolo struttura la *relazione d’intenzionalità*: ovvero la relazione tra il soggetto e l’oggetto. L’intenzionalità definisce infatti non solo l’orientamento del soggetto verso l’oggetto, ma anche la dinamica e il modo con cui l’oggetto è determinante e attivo nella vita intenzionale del soggetto. In questa prospettiva – come è stato correttamente osservato – i simboli costituiscono un vero e proprio «*organon* di percezione e di azione intenzionale»²⁵: *istituendo* e *mediando* il rapporto tra soggetto e oggetto, essi costituiscono cioè «le strutture dinamiche e generative di una relazione intenzionale»²⁶. Questo significa che non solo essi costituiscono un vero e proprio dispositivo di apprendimento²⁷, ma pure che essi svolgono una fondamentale funzione antropogenetica: grazie a essi, infatti, il soggetto «acquista una nuova integrità e una nuova capacità di elaborare il principio di realtà in maniera creativa»²⁸. Non

²³ Cfr. E. ORTIGUES, *Le discours et le symbole*, Aubier - Montaigne, Paris 1962, p. 61.

²⁴ Cfr. *ibi*, p. 65.

²⁵ D. ZADRA, *Il tempo simbolico. La liturgia della vita*, Morcelliana, Brescia 1985, p. 54. In questo senso, occorre riconoscere che lo spazio di azione e il luogo naturale del simbolico non è quello che si apre tra percezione e concetto, ma – prima ancora – tra sensazione e percezione. Mi pare, in questo, di scorgere l’insufficienza di una prospettiva à la Cassirer, per il quale, come è noto, il simbolo non sarebbe altro che una funzione formatrice *a priori* applicata ai dati provenienti dalla percezione; funzione che permetterebbe il passaggio all’astrazione, ordinata, del concetto (cfr. E. CASSIRER, *An Essay on Man. An Introduction to a Philosophy of Human Culture*, Yale University Press, New Haven 1944; trad. it. C. D’ALTAVILLA, *Saggio sull’uomo. Introduzione ad una filosofia della cultura umana*, Armando, Roma 2000).

²⁶ ZADRA, *Il tempo simbolico*, pp. 73-74.

²⁷ Cfr. SPERBER, *Le symbolisme en général*, cap. IV («Symbolisme et savoir»), pp. 97-126.

²⁸ ZADRA, *Il tempo simbolico*, p. 80.

a caso Durand parla della «connaissance symbolique» come di una «co-naissance»²⁹: di una vera e propria co-nascita del soggetto, di una sua costituzione in quanto soggetto.

Per altro verso, dalla natura primariamente *relazionale* del simbolo deriva la sua capacità di fondare le *relazioni che costituiscono il mondo umano*. Non solo, dunque, le relazioni (intenzionali) tra il soggetto e la realtà, ma pure le relazioni *tra i soggetti*. Costituendo un mondo comune e precedente l'avvento di ogni singola soggettività – i simboli sono infatti sempre 'tra' qualcuno e qualcun'altro e non semplicemente 'di' qualcuno³⁰ – essi fondano le relazioni umane: istituiscono un mondo comune, un patto e un'alleanza che precede ogni possibile accordo esplicito, contrattuale e procedurale³¹. In queste considerazioni è d'altra parte facile ritrovare la stessa etimologia del termine 'simbolo' quale mediatore privilegiato di identità: il *symbolon* antico era un oggetto diviso in due parti, ciascuna delle quali era posseduta da uno dei partner di un contratto, di una alleanza. Il simbolo è così, originariamente, un operatore di mutuo riconoscimento, capace di costituire e di istituire un io, un tu, un noi. In questo senso, esso è ciò che consente sia alla comunità che all'individuo di riconoscersi e di identificarsi, sul presupposto che nessuno ha accesso a se stesso al di fuori di una mediazione simbolica. Scrive Louis-Marie Chauvet: «il soggetto non raggiunge mai il “reale” in quanto tale: lo filtra continuamente, lo costruisce e vi si costruisce allo stesso tempo. [...] L'immaginario che fermenta in lui e che lo stimola lo lascerebbe andare volentieri al vagabondaggio confusionale e alla fantasia sbrigliata. Ma il simbolico lo struttura in modo tale da imporgli le regole del gioco, regole comuni a tutto il gruppo culturale; lo rimette “in gioco”. Grazie a questo patto sociale dove l'economico, il politico, le regole di parentela, l'etica, il religioso... si rimandano gli uni agli altri in modo significativo, [l'uomo] non può costruirsi il suo mondo, la sua società, la sua storia come gli pare e piace: non ne è padrone, come non lo è di se stesso; deve rinunciare alla immaginaria appropriazione immediata di sé, come di tutto il “reale”: questo è il compito che deve assumersi, se vuole diventare un “soggetto”»³².

Il simbolico non è insomma riducibile nell'orizzonte del semiotico in

²⁹ È uno dei concetti ricorrenti in DURAND, *Les structures anthropologiques de l'Imaginaire*.

³⁰ Cfr. ZADRA, *Il tempo simbolico*, p. 73.

³¹ Cfr. ORTIGUES, *Le discours et le symbole*, p. 61: «D'une manière générale les symboles sont les matériaux avec lesquels se constituent une convention de langage, un pacte social, un gage de reconnaissance mutuelle entre des libertés».

³² L.-M. CHAUVET, *Du symbolique au symbole*, Cerf, Paris 1979, pp. 33-34; trad. it. D. Mosso, *Linguaggio e simbolo*, Elle Di Ci, Leumann (Torino) 1988, p. 36.

quanto non è riducibile a ‘rappresentazione’. Se però il simbolico non è una sottospecie del semiotico, a quale mondo esso dunque appartiene?

Alla luce di quanto si è detto, occorre innanzitutto riconoscere che il simbolico non appartiene all’ordine del significato. A differenza del segno, il simbolo sfonda infatti la dimensione del semantico: propriamente esso non comunica qualcosa, ma *in* esso (e non *attraverso* esso: prospettiva strumentale) qualcosa *si* comunica. In maniera un po’ paradossale, si potrebbe dire che il simbolo è unione non di un significato e un significante, ma di due *significanti* – di due entità concrete – laddove il segno è invece comunicazione di altro da sé: rappresentazione, appunto, di un significato attraverso un significante. Il segno è, per esempio, un cartello stradale dal significato inequivocabile («qui non è consentito parcheggiare»); il simbolo è invece un’entità che è al contempo un’altra: il primitivo che danza la danza del serpente è il serpente³³; una fronte corruciata e uno sguardo sanguigno *sono* la collera.

Non solo: a differenza del segno che rimanda ad altro da sé, il simbolo introduce in un ordine di cui esso stesso fa parte, istituendo così un riconoscimento, un patto, un’alleanza che si estendono agli stessi *fruitori* del simbolo, i quali sono invitati a entrarvi, a partecipare: a *riconoscersi* all’interno di un comune orizzonte simbolico. A differenza del segno – che dunque propriamente *designa* – il simbolo *assegna* un’identità e un posto all’interno di una relazione. Il segno comunica e *informa*, il simbolo invece *forma*: esige e produce una iniziazione³⁴.

Segno e simbolo rispondono così a due logiche differenti. Dovendo veicolare dei significati, il segno opera secondo una logica sostanzialmente strumentale, una logica *economica* di necessaria funzionalità a uno scopo: scopo che, finalmente, è la comunicazione e la trasmissione di un significato, di una informazione. Per il perseguimento di tale scopo è ammesso un dispendio minimo di risorse. Il segno funziona, cioè, secondo la logica del ‘minimo necessario’: tutto ciò che è in più è considerato di intralcio allo scopo.

La logica soggiacente al funzionamento simbolico risponde invece al principio opposto del ‘massimo gratuito’. Non avendo significati da comunicare, il simbolo è piuttosto interessato a istituire *esperienze, relazioni e legami* – legami tra persone attraverso la mediazione di cose – senza

³³ Cfr. A. WARBURG, *Schlangenritual. Ein Reisebericht*, The Warbur Institute, London 1988; trad. it. G. CARCHIA - F. CUNIBERTO, *Il rituale del serpente*, Adelphi, Milano 2006³.

³⁴ È molto significativa, in proposito, l’osservazione di Mircea Eliade secondo la quale la «scomparsa del concetto di iniziazione» costituisce «una delle caratteristiche del mondo moderno» (M. ELIADE, *Naissances mystiques. Essai sur quelques types d’initiation*, Gallimard, Paris 1959, p. 11; trad. it. A. RIZZI, *La nascita mistica. Riti e simboli della iniziazione*, Morcelliana, Brescia 1980, p. 9).

alcuna particolare utilità concreta. Ogni simbolo vive così in una logica di spreco apparente, di ridondanza gratuita, di 'inutile' eccesso³⁵.

In questo modo, il simbolismo rompe l'assetto di un rapporto col mondo di tipo esclusivamente strumentale: nel campo del conoscere, del comunicare, del produrre. Percorre la strada lunga (e antieconomica) del rapporto con un mondo riconosciuto come irriducibile a un insieme di mere cose – semplici exteriorità libere da ogni forma di interiorità – e di individui isolati, di mere interiorità. Rappresenta così la condanna di ogni pretesa di dominio da parte di una interiorità che si pensi scevra da ogni traccia di exteriorità e infrange le pretese di un soggetto che si autocomprende signore assoluto di se stesso e del mondo che lo circonda.

Ci si sbaglierebbe, però, se dall'irriducibilità del simbolico al semiotico si concludesse a una radicale incompatibilità tra i due registri. Al contrario: segno e simbolo costituiscono le due polarità inscindibili di ogni linguaggio³⁶.

Due polarità che trovano le loro figure emblematiche nelle forme del mito e del discorso scientifico. Il mito rappresenta infatti il discorso con le minori pretese informative (non vuole raccontare una storia *vera*), ma con le maggiori pretese simboliche (vuole raccontare la *verità* della storia, offrendo così una verità da riconoscere e nella quale riconoscersi, come singoli e come comunità). Il discorso scientifico, al contrario, mira al massimo di informazione, con un minimo di pretese simboliche: ha a cuore l'esattezza e l'oggettività del dato. Eppure, a dimostrazione di come si tratti di due polarità inscindibili, anche il mito veicola pur sempre delle informazioni, mentre il discorso scientifico mira anche a essere riconosciuto come *scientifico* da parte della comunità degli scienziati (intende dunque *anche* affermare un 'io' e un 'noi'). In ogni esplicazione di significato si svolge infatti sempre un certo riconoscimento reciproco di gruppi e persone; allo stesso tempo, ogni espressione simbolica tende a essere assunta in un discorso di conoscenza. Anche nel discorso quotidiano c'è, infatti, continua osmosi di simbolo e segno: si pensi al discorso sul tempo che fa, nel quale la comunicazione non si limita all'aspetto informativo sulla temperatura o sulle precipitazioni atmosferiche, ma vale in qualche misura per se stessa e tende a instaurare e rafforzare un'alleanza tra soggetti. Uguale e contrario è il caso dell'arte: in una natura morta è prioritariamente il soggetto produttore a venire a espressione, con la carica del suo desiderio e della sua cultura

³⁵ È la tesi fondamentale di SPERBER, *Le symbolisme en général*.

³⁶ Cfr. su questo le importanti osservazioni – qui parzialmente riprese – di CHAUVET, *Du symbolique au symbole*, in particolare al cap. III.

di appartenenza. Eppure vi è anche sempre dell'informazione in una natura morta: essa è pur sempre una 'rappresentazione'.

Non esiste, insomma, alcun discorso che non sia al contempo segnico e simbolico (sebbene, certo, in proporzioni variabili). Segno e simbolo costituiscono le due polarità inscindibili di ogni linguaggio umano.

3. *Il simbolo è tale solo all'interno di una storia personale e sociale*

La seconda tesi che mi propongo di avanzare dice che *il simbolo presuppone sempre una storia personale e collettiva*. Il simbolo non è cioè del tutto soggettivamente e individualmente disponibile, e non lo è in quanto esso è finalmente indisgiungibile da una storia soggettiva e intersoggettiva in atto: da una *durata*.

Sia chiaro: il simbolo vive soltanto quando sia individualmente appropriato, attraverso il desiderio individuale, e agito. Inoltre è soltanto a livello individuale e personale che esso abilita a creare sentieri autonomi di vita e di pensiero, come pure a innovare e rinnovare la storia collettiva nella quale inserisce il soggetto. Ciononostante, esso rimane pur sempre soggettivamente e individualmente indisponibile. Il simbolo ha cioè natura antinomica: esso è al contempo monumentale e creativo, collettivo e intimo, immutabile e adattabile³⁷.

Per comprendere questa paradossale natura del simbolo, mi pare si riveli cruciale la già accennata nozione di 'istituzione', così come Merleau-Ponty l'ha sviluppata prendendola in prestito da Husserl (il quale però propriamente parlava di 'Stiftung': di *fondazione*)³⁸.

Nelle pagine di Merleau-Ponty, il termine 'istituzione' è l'opposto del termine 'costituzione': indica cioè il fatto che l'esperienza è collettivamente, culturalmente, simbolicamente *istituita*, prima ancora che individualmente *costituita* dal soggetto trascendentale³⁹. L'istituzione è l'essere stabiliti all'interno di una esperienza (originaria e archetipica) grazie alla quale altre esperienze saranno possibili e sensate, e produrranno così un seguito e una storia⁴⁰. L'istituzione è

³⁷ Uso il termine 'antinomico' nello stesso senso in cui Florenskij parla di una natura antinomica della lingua: cfr. P.A. FLORENSKIJ, *Attualità della parola. La lingua tra scienza e mito*, a cura di E. TREU, Guerini e Associati, Milano 1989.

³⁸ Cfr. M. MERLEAU-PONTY, *La prose du monde*, Gallimard, Paris 2008, p. 96.

³⁹ Scrive Merleau-Ponty che «constituer en ce sens est presque le contraire d'instituer; l'institué a un sens sans moi, le constitué n'a sens que pour moi et pour le moi de cet instant» (MERLEAU-PONTY, *L'institution dans l'histoire personnelle et publique*, p. 37).

⁴⁰ Cfr. *ibi*: «Institution [signifie] établissement dans une expérience (ou dans un appareil

dunque una matrice simbolica che apre un campo, un avvenire, una storia individuale e collettiva⁴¹. È qualcosa di posto: un *sens* che sempre precede ogni atto soggettivo e che dunque – non essendo né una cosa né un'idea – scardina l'alternativa secca tra soggetto e oggetto e attesta l'esistenza di un mondo comune che è sempre già là⁴². Un senso che è già da sempre posto e che dunque è anche sempre da continuare, da compiere: non come un *seguito* già determinato, ma – appunto – *istituito*⁴³.

Ora, questo *seguito*, che l'istituzione istituisce, fonda e apre, è precisamente una *durata*. L'istituzione è infatti definita da Merleau-Ponty come la fecondità di quelle operazioni della cultura che aprono una tradizione e che dunque valgono anche dopo la loro apparizione storica⁴⁴. La tradizione è, così, una dimenticanza delle origini, ma anche una loro continua ripresa: un oblio, ma anche una presenza continua ed efficace dell'istituzione nell'istituito⁴⁵. Qualcosa che *copre* – nel modo della sedimentazione e della stratificazione – ma anche che

construit) de dimensions (au sens général, cartésien: système de référence) par rapport auxquelles toute une série d'autres expériences auront sens et feront une *suite*, une histoire» (p. 38). L'istituzione è dunque «ces événements d'une expérience qui la dotent de dimensions durables, par rapport auxquelles toute une série d'autres expériences auront sens, formeront une suite pensable ou une histoire, – ou encore le événements qui déposent en moi un sens, on pas à titre de survivance et de résidu, mais comme appel à une suite, exigence d'un avenir» (p. 124 = dal *résumé* del corso).

⁴¹ «[L']institution au sens fort, [c'est] cette matrice symbolique qui fait qu'il y a ouverture d'un champ, d'un avenir selon [des] dimensions, d'où la possibilité d'une aventure commune et d'une histoire comme conscience» (MERLEAU-PONTY, *L'institution dans l'histoire personnelle et publique*, p. 45).

⁴² Di questo «senso» Merleau-Ponty dice appunto che «n'est ni chose ni idée, en dépit de la fameuse dichotomie, parce qu'il est une modulation de notre coexistence» (MERLEAU-PONTY, *Éloge de la philosophie et autres essais*, p. 65).

⁴³ «Le sens est déposé (il n'est pas seulement en moi comme conscience, il n'est pas recréé ou constitué lors de la reprise). Mais non comme objet au vestiaire, comme simple reste ou survivance, comme résidu: [il l'est] comme à continuer, à achever sans que cette suite soit déterminée. L'institué changera mais ce changement même est appelé par sa *Stiftung*. Goethe: [le] génie [est] productivité posthume. Toute institution est en ce sens génie» (MERLEAU-PONTY, *L'institution dans l'histoire personnelle et publique*, p. 38).

⁴⁴ «Husserl a employé le beau mot de *Stiftung* pour désigner d'abord cette fécondité indéfinie de chaque moment du temps [...] et plus encore la fecondité, dérivée de celle-là, des opérations de la culture qui ouvrent une tradition, continuent de valoir après leur apparition historique» (MERLEAU-PONTY, *La prose du monde*, pp. 95-96).

⁴⁵ La tradizione, «c'est-à-dire, dit Husserl, l'oubli des origines, le devoir de recommencer autrement et de donner au passé, non pas une survie qui est la forme hypocrite de l'oubli, mais l'efficacité de la reprise ou de la «répétition» qui est la forme noble de la mémoire» (*ibi*, p. 96).

continuamente *scopre* ciò che nel passato era rimasto semplicemente implicito: per dirla con Hannah Arendt, essa è ciò che, in un dato momento, fa sentire cose per le quali nessuno ha avuto prima di allora «orecchie per ascoltare»⁴⁶.

Insomma, come già aveva osservato Blondel, la tradizione non solo *conserva*, ma pure «scopre ed esprime verità, di cui il passato è vissuto, senza aver potuto enunciarle o definirle esplicitamente»⁴⁷. E lo fa in quanto del passato conserva «non tanto l'aspetto intellettuale quanto la realtà vitale»⁴⁸: non dunque un patrimonio di proposizioni informative vere da accettare, conservare e tramandare, ma un patrimonio di esperienze e di azioni che piuttosto *istituiscono* la possibilità presente di fare esperienza e aprono, così, al futuro.

L'istituzione è insomma qualcosa che *funziona*, che è in movimento: che è a un tempo istituito e istituyente, manifesto e latente. È un orizzonte simbolico che il soggetto incorpora – in modo non necessariamente cosciente – come stile di funzionamento, come configurazione globale, come mediazione inaggirabile.

Non solo: precedendo ogni forma di soggettività autonoma, precede anche sempre ogni accordo tra soggetti e costituisce – in maniera non necessariamente consapevole – il principio dello scambio che regge una comunità. È, in altri termini, il principio indisponibile di ogni socialità e di ogni soggettività⁴⁹.

Il simbolico, in quanto linguaggio fondamentale di ogni istituzione, è così lo spessore delle mediazioni (*tra* gli uomini, e *tra* questi e la realtà) e l'apertura a un mondo comune. Più profondamente ancora, esso è ciò che dà accesso al mondo: ciò che abilita a fare esperienza del mondo in quanto mondo già istituito e costituito, in quanto mondo *familiare* e abitabile. Per questo, autori come Merleau-Ponty e Ricoeur hanno

⁴⁶ Cfr. H. ARENDT, *What is Authority?*, in EAD., *Between Past and Future. Eight Exercises in Political Thought*, The Viking Press, New York 1961, pp. 91-141, specie p. 94; trad. it. T. GARGIULO, *Che cos'è l'autorità?*, in *Tra passato e futuro*, Garzanti, Milano 1991, pp. 130-192, specie p. 133.

⁴⁷ M. BLONDEL, *Histoire et dogme: les lacunes philosophiques de l'exégèse moderne* (1904), in *Œuvres complètes*, a cura di C. TROISFONTAINES, Puf, Paris 1997, vol. II, pp. 387-453, specie pp. 433-434; ed. it. a cura di G. FORNI, *Storia e dogma. Le lacune filosofiche dell'esegesi moderna*, Queriniana, Brescia 1992, p. 107.

⁴⁸ *Ibi*, p. 434, ed. it. p. 107.

⁴⁹ Scrive a questo proposito Merleau-Ponty che «les sujets qui vivent dans une société n'ont pas nécessairement la connaissance du principe d'échange qui les régit, pas plus que le sujet parlant n'a besoin pour parler de l'analyse linguistique de sa langue. La structure est plutôt pratiquée par eux comme allant de soi. Si l'on peut dire, elle "les a" plutôt qu'ils ne l'ont» (M. MERLEAU-PONTY, *Signes*, Gallimard, Paris 1980; I ed. 1960, p. 147).

riconosciuto nel simbolo un vero e proprio rimedio alle difficoltà poste dalla moderna filosofia della coscienza⁵⁰.

Dicendo del legame essenziale del simbolo con una storia individuale e sociale, la seconda tesi dice dunque della sua *indisponibilità*: del suo presupporre una storia personale e collettiva che è già sempre là, e che rappresenta dunque il limite di ogni tentazione egologica del soggetto. Tra i presupposti del simbolo vi è insomma una *durata*, la quale è, a un tempo, istituita e istituyente.

Questo non è però ancora tutto: tra i presupposti del simbolo vi è infatti anche altro. Vi sono il corpo e il linguaggio. E questa è la terza tesi che vorrei presentare.

4. *Il simbolo è tale solo perché siamo corpo e linguaggio*

La terza tesi dice dunque che il simbolo è tale solo perché siamo corpo e linguaggio: siamo cioè animali simbolici in quanto siamo animali corporei e linguistici. D'altra parte la storia individuale e sociale a cui faceva riferimento la tesi precedente è intimamente legata al nostro essere corpo e linguaggio: il corpo ci colloca nella nostra storia personale, il linguaggio media in buona parte la storia sociale.

Si tratta – mi pare – di una *evidenza* niente affatto banale. Il problema del 'cominciamento' del pensiero – così importante all'interno della moderna filosofia della coscienza –, e dunque la ricerca di una totale assenza di presupposti, ha condotto a una considerazione della lingua come semplice strumento per comunicare idee prodotte al di fuori del suo orizzonte. Secondo questa prospettiva, la lingua – e più in generale il linguaggio – non avrebbe alcuna funzione cognitiva, ma soltanto una

⁵⁰ Cfr. MERLEAU-PONTY, *L'institution dans l'histoire personnelle et publique*, p. 123 («On cherche ici dans la notion d'institution un remède aux difficultés de la philosophie de la conscience») e RICOEUR, *Le symbole donne à penser*, p. 60 («Ce recours à l'archaïque, au nocturne et à l'onirique, qui est aussi, comme le dit M. Bachelard dans la *Poétique de l'espace*, un accès au point de naissance du langage, représente une tentative pour échapper aux difficultés du problème du point de départ en philosophie. On sait l'harassante fuite en arrière de la pensée en quête de la première vérité, et plus radicalement encore à la recherche d'un point de départ radical qui pourrait ne pas être du tout une première vérité. Il faut peut-être avoir éprouvé la déception qui s'attache à l'idée de philosophie sans présupposition pour accéder à la problématique que nous allons évoquer. Au contraire des philosophies du point de départ, une méditation sur les symboles part du plein du langage et du sens toujours déjà là; elle part du milieu du langage qui a déjà eu lieu et où tout a déjà été dit d'une certaine façon; elle veut être la pensée avec toutes ses présuppositions. Pour elle la première tâche n'est pas de commencer, mais, du milieu de la parole, de se ressouvenir»).

funzione informativa e dunque strumentale: la si è da più parti definita una concezione strumentale, *borghese*, della lingua⁵¹.

Ora, tale prospettiva misconosce l'evidenza fenomenologica secondo la quale la mediazione avviene già a monte: la nostra interiorità è già da sempre esteriormente mediata e non esiste mai un solo istante di immediatezza e di pieno autopossesso del soggetto. Non c'è pensiero al di fuori del linguaggio e del corpo, ma si diventa *soggetti* – donne e uomini *compiuti* – soltanto abitando una lingua e abitando un corpo. Non giungiamo alla verità di noi stessi se non attraverso l'esperienza dell'altro, non giungiamo all'esperienza dell'altro se non attraverso il suo e il nostro corpo, non giungiamo all'esperienza delle cose se non in maniera simbolicamente (e dunque anche *linguisticamente*) istituita. Ogni esperienza – ancor prima: ogni percezione – è allo stesso tempo affettivamente e culturalmente mediata.

Affettivamente perché davvero – come diceva già Aristotele – «le cose non appaiono le stesse a chi vuol bene e a chi odia, né a chi è adirato o chi si trova in uno stato di calma, bensì appaiono del tutto differenti o in gran parte differenti»⁵²; il nostro rapporto con le cose non è mai un rapporto con oggetti neutri e indifferenti, ma è sempre mediato dalla tonalità affettiva con la quale investiamo queste stesse cose⁵³.

Culturalmente perché ogni percezione è sempre mediata – *istituita* – dall'esperienza di chi ci ha preceduti, la quale giunge a noi attraverso i moduli della cultura di appartenenza.

Ora, in quanto veicolo di stratificazioni e di depositi di senso, il linguaggio svolge un ruolo fondamentale in questa istituzione intersoggettiva dell'esperienza. Il linguaggio non si limita infatti a esprimere e tradurre una esperienza avvenuta al di fuori del suo orizzonte, ma media e *costituisce* tale esperienza. Come diceva Pierre Bourdieu, la parola e ogni forma di espressione stereotipata e rituale costituiscono un autentico programma di percezione⁵⁴.

⁵¹ Cfr. P. FLORENSKIJ, *Magičnost' slova*; trad. it. G. LINGUA, *Il valore magico della parola*, Medusa, Milano 2003; W. BENJAMIN, *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*, in *Angelus novus. Saggi e frammenti*, ed. it. a cura di R. SOLMI, Einaudi, Torino 1995 (ed. or. *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1955); G. SCHOLEM, *Der Name Gottes und die Sprachtheorie der Kabbala*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1970; J. DERRIDA, *Force de loi. Le «fondement mystique de l'autorité»*, Editions Galilée, Paris 1994.

⁵² *Retorica* 1377 b 30-34.

⁵³ Cfr. M. MERLEAU-PONTY, *Causeuses 1948*, a cura di S. MÉNASÉ, Seuil, Paris 2002; trad. it. F. FERRARI, *Conversazioni*, SE, Milano 2002.

⁵⁴ Cfr. P. BOURDIEU, *Langage et pouvoir symbolique*, Fayard, Paris 2001, p. 156: «Le mot ou, a fortiori, le dicton, le proverbe et toutes les formes d'expression stéréotypées ou rituelles sont des programmes de perception».

Detto altrimenti: l'informazione – in quanto valore strumentale – non esaurisce l'essenza del linguaggio, al fondo del quale abita qualcosa di inespresso: ogni parola è a sua volta una metafora, un mito condensato, una stratificazione di esperienze che abilitano – qui ed ora – all'esperienza. La lingua non è cioè semplicemente una traduzione, una *allegoria* totalmente reversibile tra la cosa e la parola, ma è *simbolo*: condensato inesauribile di stratificazioni di senso. La lingua cioè designa – e dunque 'uccide' – la cosa, sostituendola con un significato: si tratta della sua funzione segnica e informativa. Ma prima ancora che sia posto a distanza, l'oggetto è investito dalla nostra interiorità, che è una interiorità plasmata dall'orizzonte culturale di appartenenza e dall'affettività che la abita: a questo livello gioca invece un ruolo la funzione simbolica della lingua, che 'uccide' la cosa ancora più in profondità, rendendola *familiare* e dunque abitabile dall'uomo.

Come ha mostrato Benveniste, l'uomo possiede dunque il linguaggio, ma al tempo stesso *ne è posseduto*⁵⁵. L'uomo, insomma, si costituisce soggetto *nel linguaggio* e per mezzo di esso⁵⁶.

Ora, occorre riconoscere che il corpo non è da meno: esso è, allo stesso tempo, simbolicamente istituito e condizione di ogni possibile simbolismo. La sua mediazione di dentro e fuori, di interiorità e di esteriorità, è infatti la condizione di possibilità di ogni accesso al mondo, del quale – direbbe Merleau-Ponty – condivide la *carne*. Il corpo è certamente *anche* natura, ma non è mai *soltanto* natura.

In questo senso, esso costituisce il fondamento e il presupposto di ogni ordine simbolico: in esso si articolano il me e l'altro, il dentro e il fuori, la natura e la cultura, il bisogno e la domanda, il desiderio e la parola. Esso risulta infatti attraversato da tutta una serie di schemi che

⁵⁵ Come scrive E. Benveniste: «Nous n'atteignons jamais l'homme séparé du langage et nous ne le voyons jamais l'inventant» (*De la subjectivité dans le langage* (1958), in *Problèmes de linguistique générale*, vol. I, Gallimard, Paris 1966, pp. 258-266, specie p. 259; trad. it. M.V. GIULIANI, *La soggettività nel linguaggio*, in Id., *Problemi di linguistica generale*, il Saggiatore, Milano 1971, pp. 310-320). Si veda, su questo, anche un passaggio di Merleau-Ponty, peraltro in parte già richiamato: «La théorie du signe, telle que la linguistique l'élabore, implique peut-être une théorie du sens historique qui passe outre à l'alternative des *choses* et des *consciences*. Le langage vivant est cette concrétion de l'esprit et de la chose qui fait difficulté. Dans l'acte de parler, dans son ton et dans son style, le sujet atteste son autonomie, puisque rien ne lui est plus propre, et cependant il est au même moment et sans contradiction tourné vers la communauté linguistique et tributaire de la langue. La volonté de parler est une même chose avec la volonté d'être compris. La présence de l'individu à l'institution et de l'institution à l'individu est claire» (MERLEAU-PONTY, *Éloge de la philosophie et autres essais*, pp. 63-64).

⁵⁶ Cfr. BENVENISTE, *De la subjectivité dans le langage*.

appartengono alla simbolica primaria⁵⁷: lo schema verticale di alto e basso (dal quale deriva il senso spirituale) e gli schemi orizzontali di destra e sinistra e di avanti e dietro (dai quali derivano rispettivamente il senso etico e quello storico). Il corpo è così la congiuntura di mondanità, alterità e storicità. Non c'è pensiero storico, non c'è conoscenza di se stessi e degli altri, non c'è conoscenza delle cose, non c'è neppure senso del sovraumano che non sia mediato da questo straordinario impasto che è il corpo dell'uomo.

In questa prospettiva, mi pare che occorra allargare l'intuizione di Warburg di una base gestuale dell'immagine⁵⁸, fino a riconoscere una base gestuale del simbolo. Il simbolo nasce, vive e rimanda a un contesto gestuale e corporeo, a una *performance*⁵⁹: esso è inseparabile dal gesto e dalla parola⁶⁰, dal corpo e dalla lingua. In questo senso, la distinzione tra simbolo, mito e rito è una distinzione di scuola che non deve essere estremizzata.

Anche per questo la terza tesi dice che il simbolo è tale soltanto nella misura in cui siamo – anche e sempre – corpo e linguaggio: animali linguistici e gestuali.

5. Conclusione: la filosofia e le ragioni del simbolo

La modernità occidentale sembrerebbe aver tradizionalmente circoscritto l'ambito del simbolo all'orizzonte coscienziale di figure marginali, quali bambini, primitivi, folli. Todorov parla, a questo proposito, di una «censura vigilante», in forza della quale si sarebbe a lungo parlato del simbolico soltanto ricorrendo a dei «termini di copertura» quali 'folia', 'infanzia', 'selvaggi', 'preistoria'. E questo sul presupposto che *noi* – uomini (preferibilmente maschi) adulti, sani e occidentali – ci saremmo

⁵⁷ Devo molto, per quanto segue, a CHAUVET, *Symbole et sacrement*, pp. 147-158; sul corpo come arco-simbolo si veda anche: P.A. FLORENSKIJ, *Stolp i utverzdenie istiny* (1914), trad. it. P. MODESTO, *La colonna e il fondamento della verità*, a cura di E. ZOLLA, Rusconi, Milano 1974; A. GROSSATO, *Il libro dei simboli. Metamorfosi dell'umano tra oriente e occidente*, Mondadori, Milano 1999, pp. 18-43.

⁵⁸ Cfr. A. WARBURG, *Einleitung* (1929), in Id., *Der Bilderatlas Mnemosyne*, a cura di M. WARNKE con la collaboraz. di C. BRINK, Akademie Verlag, Berlin 2000, pp. 3-6, trad. it. *Introduzione all'Atlante Mnemosyne* (1929), in *Mnemosyne. L'Atlante della memoria di Aby Warburg*, Artemide, Roma 1998, pp. 23-26.

⁵⁹ Cfr. in proposito le tesi di V. Turner, del quale si veda almeno *From Ritual to Theatre: the Human Seriousness of Play*, Performing Arts Journal Publications, New York City 1982; ed. it. a cura di S. DE MATTEIS, *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna 1986.

⁶⁰ Cfr., su questo, DURAND, *Les structures anthropologiques de l'Imaginaire*.

mo definitivamente e totalmente emancipati dalle debolezze legate al pensiero simbolico⁶¹. Si sarebbe trattato di una vera e propria *rimozione*, nel senso anche psicanalitico del termine⁶².

Usando i termini celebri di Thomas Kuhn, si potrebbe dire che all'interno del *paradigma* antropologico della modernità occidentale il simbolo ha a lungo rappresentato un'*anomia* che si è cercato di spiegare e di comprendere riconducendola o a deviazioni patologiche (è il caso dei pazzi) o a stadi di uno sviluppo non ancora giunto al proprio compimento (come a riguardo di bambini e primitivi) o a forme di umanità ritenute incomplete (le donne).

Ora, quanto abbiamo sin qui detto dovrebbe aver reso chiaro come lo spazio e il ruolo del simbolo siano apprezzabili soltanto a condizione di prendere sul serio la figura antropologica dell'animale simbolico, ovvero riconoscendo che ogni dinamica simbolica si iscrive nella nostra condizione di animali corporei e parlanti: condizione che rende manifestamente insufficiente la finzione cartesiana di una soggettività e di una umanità ridotte a una (mera) interiorità che si applica *immediatamente* alla conoscenza di (mere) exteriorità.

In questo senso, il simbolo è irriducibile a una opzione della libertà – come se ciascuno potesse scegliere i 'suoi' simboli. Piuttosto, in forza di una radicazione comunitaria e pre-conscia, il simbolo è qualcosa che sta alle radici della soggettività e della libertà di ciascuno (ma anche della comune socialità).

Qui mi pare che si apra una delle maggiori sfide della filosofia in rapporto alla questione del simbolo. Se infatti, per un verso, è vero che soltanto all'*homo symbolicus* è possibile esperire e apprezzare le dinamiche autorevoli dei simboli, è però altrettanto vero che, a un uomo *esclusivamente* simbolico, mancherà sempre la possibilità di distinguere tra ricchezza e perversione del simbolo: tra il suo volto autorevole, origine di umanità e di libertà, e la sua possibile perversione autoritaria e ideologica, fonte di dominio e di mortificazione di quella stessa umanità e libertà che esso dovrebbe invece garantire.

In questo senso, la riscoperta della pertinenza antropologica della figura dell'animale simbolico è un passo che la filosofia deve necessariamente e urgentemente compiere. Ma tale passo non può condurre a una netta alternativa, come se si trattasse di scegliere, in termini di *aut-aut*, tra una definizione dell'uomo o quale animale simbolico o quale animale razionale. Detto altrimenti: se la figura antropologica dell'ani-

⁶¹ Cfr. TODOROV, *Théories du symbole*, ed. it. a cura di DE VECCHI, *Teorie del simbolo*, p. 286.

⁶² Sul ruolo della rimozione e circa la sfida che essa rappresenta per la filosofia si vedano le acute considerazioni di Agamben in *Signatura rerum. Sul metodo*, p. 98.

male simbolico fosse semplicemente alternativa a quella dell'uomo quale 'animale razionale', il simbolo rimarrebbe un'illusione da bambini, da primitivi, da pazzi.

Se è dunque necessario riconoscere che l'immediatezza del pensiero non può che rivelarsi un'illusione nel momento in cui se ne dimentichino alcune imprescindibili mediazioni (corporee, linguistiche, culturali e *dunque* simboliche...), è anche necessario riconoscere l'inverso: quelle mediazioni corporee, linguistiche, culturali, simboliche, rappresentano a loro volta delle immediatezze – mondi all'interno dei quali si abita prima ancora di averne coscienza (*Lebenswelten*) – che richiedono necessariamente di essere portati a coscienza attraverso una mediazione del pensiero critico. Qui si rivela una struttura di tipo circolare: da un lato l'esercizio di un pensiero critico è legato alla mediazione di presupposti autorevoli, ma dall'altro lato questi ultimi rappresentano, a loro volta, delle immediatezze che il pensiero critico è chiamato a mediare⁶³. L'animale razionale ha cioè l'animale simbolico come suo presupposto, come sua mediazione, ma questo animale simbolico deve essere (almeno in parte) sottratto all'immediatezza se vuole la garanzia che i presupposti della sua umanità agiscano, *autorevolmente*, in vista di un pieno dispiegamento di questa stessa umanità e non, *autoritariamente*, come freno (corporeo, culturale, *ideologico*) alla pienezza umana che egli è chiamato a realizzare. Non nel senso, però, che di questi presupposti si debba conseguire una traduzione razionale (questo era in fondo il sogno di Freud e della psicoanalisi: liberare l'uomo dai suoi presupposti attraverso la chiarezza del concetto e della parola), ma nel senso che il pensiero *non può non ritornare* sui suoi presupposti: non può lasciarli del tutto immediati.

⁶³ In realtà, questo circolo di immediatezza e mediazione vive già (prima di ogni mediazione critica) nella stessa coscienza simbolica, all'interno della quale l'immediato e il mediato si scambiano continuamente di posto. Per un verso non si dà una percezione immediata del referente del simbolo (ma solo *mediata* dal simbolo stesso), eppure per altro verso il simbolo è *immediatamente* percepito come autorevole in quanto implica una qualche *immediata* percezione di ciò a cui esso rimanda: di un senso che lo travalica e lo supera. Valgano su questo le osservazioni di Virgilio Melchiorre: «Il movimento della coscienza simbolica va [...] da un significato immediato al significato che lo media e lo ricomprende, ma i termini andrebbero – su un altro piano – pronunciati in senso inverso: il significato che media è in realtà quello che illumina e fonda e che, in quanto tale, è una prima immediatezza. Si ha, insomma, quel che Novalis chiamava una conoscenza 'antitetico-sintetica': una conoscenza «immediata e ad un tempo mediata dall'immediato, reale e ad un tempo simbolica»» (fr. 1670, in *Werke*, a cura di E. WASMUTH, Heidelberg 1953-1957, II, pp. 438-444; trad. it. E. POCAR, Frammenti, Rizzoli, Milano 1976, p. 152)» (V. MELCHIORRE, *Essere e parola. Idee per una antropologia metafisica*, Vita e Pensiero, Milano 1993⁴, p. 183). «Il pensare analogico ha, dunque, una struttura di tipo circolare» (*ibi*, p. 184).

Qual è dunque il compito della filosofia in rapporto alla questione del simbolo? Mi pare l'abbia indicato molto bene Merleau-Ponty in quell'*Éloge de la philosophie* pronunciato come prolusione del suo insegnamento al Collège de France: «Ogni filosofia è anch'essa un'architettura di segni. Essa si costituisce dunque all'interno di un rapporto stretto con le altre forme di scambio che costituiscono la vita storica e sociale. La filosofia si situa pienamente nella storia, non è mai indipendente dal discorso storico. Ma per principio essa sostituisce al simbolismo tacito della vita un simbolismo cosciente e al senso latente un senso manifesto. Essa non si contenta di subire il contesto storico [...], essa lo cambia rivelandolo a se stesso»⁶⁴. Ecco dunque il compito della filosofia in rapporto alla questione del simbolo: rivelare all'uomo i presupposti inaggirabili della sua soggettività, della sua libertà, della sua socialità. Non per farne uno schiavo, ma per restituirlo a se stesso.

⁶⁴ MERLEAU-PONTY, *Éloge de la philosophie et autres essais*, p. 66 («Chaque philosophie est, elle aussi, une architecture de signes, elle se constitue donc dans un rapport étroit avec les autres modes d'échange qui font la vie historique et sociale. La philosophie est en pleine histoire, elle n'est jamais indépendante du discours historique. Mais elle substitue en principe au symbolisme tacite de la vie un symbolisme conscient et au sens latent un sens manifeste. Elle ne se contente pas de subir l'entourage historique [...], elle le change en le révélant à lui-même»).

Finito di stampare
nel mese di maggio 2012
da Litografia Solari
Peschiera Borromeo (MI)

