

**MERLEAU-PONTY TRA FENOMENOLOGIA,
ERMENEUTICA, ANTROPOLOGIA E SEMIOTICA**

a cura di Marcello Ghilardi e Giovanni Gurisatti

Marcello Ghilardi, Giovanni Gurisatti,
Introduzione

Marcello Ghilardi, Iaria Malaguti, *Presentazione*

Maurice Merleau-Ponty, *Dai Frammenti sulla
filosofia e la storia della filosofia*

Luca Vanzago, *La questione della temporalità
dalla corporeità alla carne*

Manlio Iofrida, *Storia come campo e come di-
mensione del corpo: freccia e circolo, tradizione e
innovazione in Maurice Merleau-Ponty*

Giovanni Gurisatti, *Parola del corpo e corpo della
parola. Espressione, percezione, linguaggio tra
Benjamin e Merleau-Ponty*

Marcello Ghilardi, *Un'architettura di segni. Il
pensiero di Merleau-Ponty tra fenomenologia ed
ermeneutica*

Floriana Ferro, *Beyond the Digital: The Virtuality
of the Flesh in Merleau-Ponty's The Visible and
the Invisible*

Federica Negri, *Toccare il blu. Tracce di una apto-
logia a partire da Merleau-Ponty*

Maria Calabretto, *Nous sommes tous devant
le même écran : Merleau-Ponty et l'expérience
cinématographique*

Anna Caterina Dalmasso, *Il corpo come spazio
espressivo. La figura del templum divinatorio in
Merleau-Ponty*

MISCELLANEA

Emma Lavinia Bon, *Tracing Thought. The Chiasm
of Writing between Derrida and Nishida*

Lorenza Bottacin Cantoni, *Cartoline dal fronte.
La fotografia di guerra tra anestesia morale e prati-
ca critica della trasparenza in Susan Sontag*

Silvia Capodivacca, *Fenomenologia dell'esistenza
nomade. Una linea di fuga deleuzeana*

Pierre Dalla Vigna, *Per un'estetica dell'erranza
Marrani, nicodemiti e filosofi in transito nel mondo
globalizzato del XVI e XVII Secolo*

Simone Furlani, *L'arte del kintsugi: frammento e
totalità nell'estetica giapponese*

Giulia Lanzirotti, *Il principio di identità tra Hei-
degger ed Eraclito*

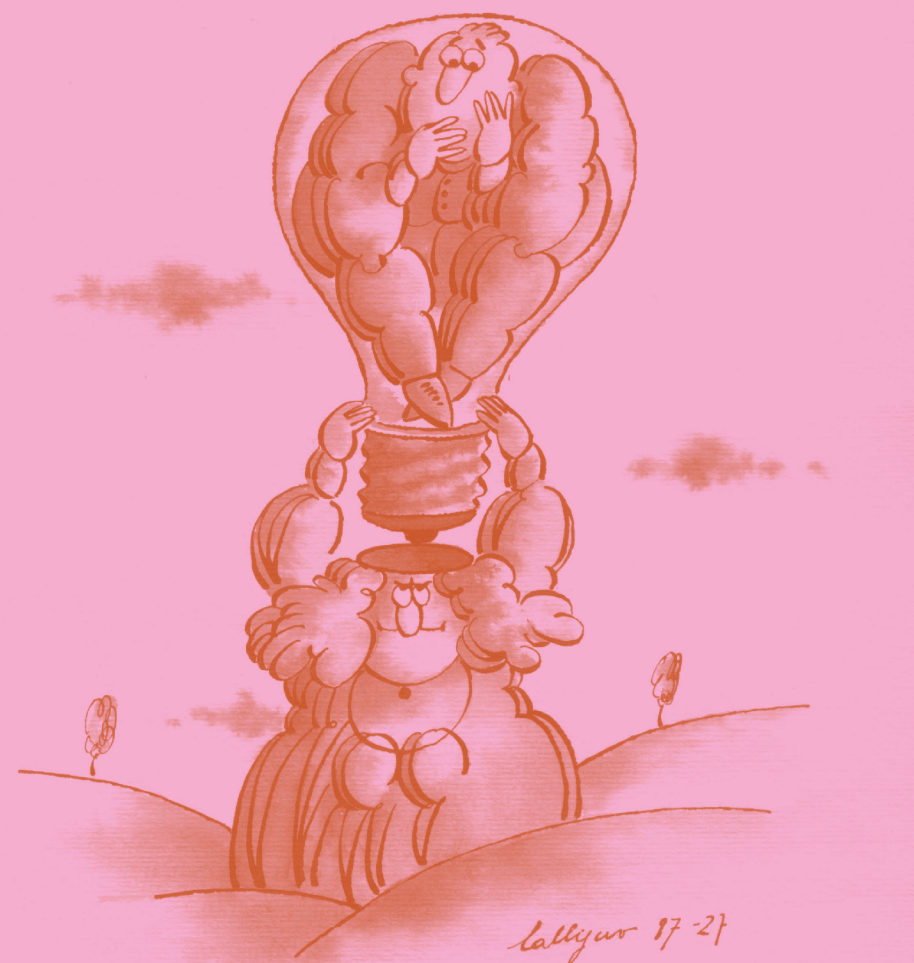
BIOGRAFIE AUTORI

SCENARI #19

SCENARI

Rivista di estetica e metafisica

#19
2024



Mimesis Edizioni
Scenari
www.mimesisedizioni.it

24,00 euro



MIMESIS

 MIMESIS

SCENARI | #19

DICEMBRE
2023

Rivista di estetica e metafisica

SCENARI

Direttori

Petar Bojanić (Univerzitet u Beogradu)
Luca Taddio (Università degli Studi di Udine)

Vice-Direttore

Stefano Marino (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna)
Marcello Ghilardi (Università degli Studi di Padova)

Redazione

Valentina Antoniol (Università degli Studi di Bari Aldo Moro) / Marcello Barison (Libera Università di Bolzano) / Emma Lavinia Bon (Università del Piemonte Orientale) / Lorenza Bottacin Cantoni (Università degli Studi di Padova) / Silvia Capodivacca (Università degli Studi di Udine) / Andrea Colombo (Università di Rijeka) / Damiano Cantone (Sapienza Università di Roma) / Floriana Ferro (Università degli Studi di Udine) / Simone Furlani (Università degli Studi di Udine) / Alberto Giacomelli (Università degli Studi di Padova) / Emanuela Magno (Università degli Studi di Padova) / Giovanni Mugnaini (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna) / Federica Negri (IUSVE) / Chiara Pasqualin (Universität Koblenz-Landau) / Roberto Revello (Università degli Studi dell'Insubria) / Rolando Vitali (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna e Università di Jena)

Comitato scientifico

Marcello Barison (Libera Università di Bolzano) / Felice Cimatti (Università della Calabria) / Emanuele Coccia (École des hautes études en sciences sociales – EHESS) / Mario De Caro (Università degli Studi Roma Tre) / Massimo Donà (Univer-

sità Vita-Salute San Raffaele di Milano) / Enrico Fongaro (Università Nagan di Nagoya, Giappone) / Giacomo Fronzi (Università del Salento) / Samir Gandesha (Simon Fraser University of Vancouver) / Johan F. Hartle (Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe) / Micaela Latini (Università degli Studi dell'Insubria) / Giovanni Leghissa (Università degli Studi di Torino) / Gianfranco Marrone (Università degli Studi di Palermo) / Roberto Masiero (Università Iuav di Venezia) / Andrea Mecacci (Università degli Studi di Firenze) / Nickolas Pappas (City University of New York) / Luigi Perissinotto (Università Ca' Foscari di Venezia) / Lars Rensmann (Rijksuniversiteit Groningen) / Vicente Sanfelix (Universitat de València) / Richard Shusterman (Florida Atlantic University) / Davide Tarizzo (Università degli Studi di Salerno) / Francesco Valagussa (Università Vita-Salute San Raffaele di Milano) / Vincenzo Vitiello (Università Vita-Salute San Raffaele di Milano) / Jean-Jacques Wunenburger (Université Jean Moulin Lyon 3)

Tutti i saggi scientifici vengono sottoposti a double-blind peer review

“Scenari” è presente nell'elenco delle riviste scientifiche per le aree 11 e 14 e di Classe A per l'area 11 (Settore 11/C4 – Estetica e Filosofia del linguaggio) dell'Agenzia Nazionale di Valutazione del Sistema Universitario e della Ricerca (ANVUR).

Risulta inoltre indicizzata in:

- Catalogo Italiano dei Periodici (ACNP)
- ERIH PLUS
- The Philosopher's Index

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)

www.mimesisedizioni.it

© 2023 – MIM EDIZIONI SRL
Piazza Don Enrico Mapelli, 75
20099 Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 21100089
mimesis@mimesisedizioni.it

Isbn: 9791222308265
ISSN print 2420-8914
ISSN online 2785-3020

Autorizzazione del Tribunale di Milano n. 24 del 30 gennaio 2015.

Illustrazione di copertina di Renato Calligaro.

Indice

Merleau-Ponty tra fenomenologia, ermeneutica, antropologia e semiotica

a cura di Marcello Ghilardi e Giovanni Gurisatti

- 7 Marcello Ghilardi, Giovanni Gurisatti, *Introduzione*
- 11 Marcello Ghilardi, Ilaria Malaguti, *Presentazione*
- 15 Maurice Merleau-Ponty, *Dai Frammenti sulla filosofia e la storia della filosofia*
- 19 Luca Vanzago, *La questione della temporalità dalla corporeità alla carne*
- 33 Manlio Iofrida, *Storia come campo e come dimensione del corpo: freccia e circolo, tradizione e innovazione in Maurice Merleau-Ponty*
- 50 Giovanni Gurisatti, *Parola del corpo e corpo della parola. Espressione, percezione, linguaggio tra Benjamin e Merleau-Ponty*
- 72 Marcello Ghilardi, *Un'architettura di segni. Il pensiero di Merleau-Ponty tra fenomenologia ed ermeneutica*
- 88 Floriana Ferro, *Beyond the Digital: The Virtuality of the Flesh in Merleau-Ponty's The Visible and the Invisible*
- 102 Federica Negri, *Toccare il blu. Tracce di una aptologia a partire da Merleau-Ponty*
- 121 Maria Calabretto, *Nous sommes tous devant le même écran : Merleau-Ponty et l'expérience cinématographique*
- 139 Anna Caterina Dalmaso, *Il corpo come spazio espressivo. La figura del templum divinatorio in Merleau-Ponty*

Miscellanea

- 159 Emma Lavinia Bon, *Tracing Thought. The Chiasm of Writing between Derrida and Nishida*

172	Lorenza Bottacin Cantoni, <i>Cartoline dal fronte. La fotografia di guerra tra anestesia morale e pratica critica della trasparenza in Susan Sontag</i>
193	Silvia Capodivacca, <i>Fenomenologia dell'esistenza nomade. Una linea di fuga deleuzeana</i>
206	Pierre Dalla Vigna, <i>Per un'estetica dell'erranza Marrani, nicodemiti e filosofi in transito nel mondo globalizzato del XVI e XVII Secolo</i>
228	Simone Furlani, <i>L'arte del kintsugi: frammento e totalità nell'estetica giapponese</i>
238	Giulia Lanzirotti, <i>Il principio di identità tra Heidegger ed Eraclito</i>
253	Biografie autori

**Merleau-Ponty tra fenomenologia, ermeneutica,
antropologia e semiotica**

Marcello Ghilardi e Giovanni Gurisatti

Marcello Ghilardi, Giovanni Gurisatti

Introduzione

Nonostante il fatto che la prospettiva filosofica di Maurice Merleau-Ponty venga giustamente ed essenzialmente ascritta all'ambito della tradizione fenomenologica, la ricchezza e la multiformità dei suoi interessi e della sua riflessione dischiude importanti orizzonti di pensiero anche per ciò che concerne tematiche e sensibilità generalmente più vicine ai campi dell'ermeneutica filosofica e della semiotica. La recente pubblicazione di centinaia di pagine di inediti – prevalentemente appunti preparatori per lezioni e conferenze, note di lavoro, bozze per seminari che si inseriscono nel solco e negli interstizi degli scritti pubblicati nella seconda metà degli anni Quaranta – permettono una lettura ancora più completa del *corpus* lasciato dall'autore.

Nei saggi che seguono tuttavia l'interesse non è rivolto tanto a dialogare precipuamente con le note di lavoro o gli appunti preparatori dei corsi, quanto a riconsiderare lungo l'arco del pensiero di Merleau-Ponty la stretta relazione che la sua formazione fenomenologica ha saputo intrattenere, in modo più o meno esplicito, con altre discipline come l'antropologia, la psicologia, la linguistica. I classici temi della percezione, della corporeità, del chiasma, dell'intreccio e della carne si saldano con quelli del linguaggio, del rapporto tra pensiero e segno, tra intuizione ed espressione negli anni che seguono e proseguono la riflessione maturata in *Fenomenologia della percezione*, attraverso le raccolte di saggi editi e appunto quelle di recente pubblicazione in Francia, come *Conférences en Europe et premiers cours à Lyon. Inédits I* (1946-1947) e *Conférences en Amérique, notes de cours et autres textes. Inédits II* (1947-1949), che mostrano la direzione di un tragitto che sfocerà poi nei grandi testi incompiuti, *Il visibile e l'invisibile* e *La prosa del mondo*. La fenomenologia si intreccia così con il pensiero dialettico, la *Lebensphilosophie* con una "ermeneutica" *ante litteram* (o comunque *ante* il classico di Gadamer, *Verità e metodo*, pubblicato nel 1960), con la semiotica e in parte con un sentore già post-strutturalista, che sarà

poi in voga poco dopo la morte di Merleau-Ponty – e la cui riflessione contribuirà in parte a formare.

Confrontarsi con il suo pensiero fa dunque tutt'uno con il tentativo di praticare una filosofia non settoriale, non di maniera o di scuola. Come spesso accade quando ci si confronta con pensatori particolarmente fecondi, un nome proprio diviene in realtà il “segnavia” per alcuni nodi problematici più che la pietra tombale per ogni esercizio teoretico e sforzo originale. Evitando di incorrere sia nell'alibi di chi studia poco la storia della filosofia e il pensiero dei grandi filosofi, con la pretesa e la presunzione di pensare solo con la propria testa e di essere teoreticamente originale, sia in quello di chi finisce per dimenticare ogni afflato teoretico per proteggersi nel porto sicuro della dossografia e del commento parafrastico, i testi del presente fascicolo di “Scenari” provano a confrontarsi con un esercizio teoretico che, leggendo Merleau-Ponty, affronta diversi nodi concettuali elaborati lungo il suo cammino, per spingersi idealmente lungo la via tracciata e indicata dal filosofo francese.

Non si tratta dunque, in questo caso, di argomentare in favore di una ennesima “ripresa” del pensiero di Merleau-Ponty. Il suo tragitto speculativo non ha più bisogno di essere supportato da studi che ne spieghino l'originalità e l'importanza, essendo dalla metà degli anni Novanta entrato di diritto tra i classici del Novecento filosofico. Piuttosto, oggi occorre continuare a pensare *con* Merleau-Ponty, facendo fruttare il suo lavoro di messa in discussione di alcune categorie classiche del modello di razionalità occidentale.

I testi qui presentati intercettano nel pensatore francese diversi movimenti e diversi temi, mostrando ciascuno a suo modo come dalle dimensioni della sensibilità, della percezione, del corpo scaturisca qualcosa che le esorbita, senza però negarle.

Maria Calabretto si interroga sulla possibilità di applicare al cinema il potere, spesso attribuito all'arte, di sospendere e trasfigurare l'esperienza ordinaria, convocando il pensiero di Merleau-Ponty per intrecciare il suo progetto filosofico con l'evento che il cinema produce. In particolare l'analisi del film di Bresson, *Au hasard Balthazar*, sarà uno strumento utile a comprendere l'idea di cinema del pensatore francese, che trova nel mezzo cinematografico un tema significativo per mettere alla prova la sua filosofia.

Anna Caterina Dalmaso prende spunto dalla pratica divinatoria dell'ornitomanzia, preceduta dalla delimitazione di un contorno – un *templum* – in cui i segni avrebbero assunto il significato di divini presagi. L'atto del “con-templare”, guardare entro i confini del *templum*, viene evocato in alcuni passi dell'opera di Merleau-Ponty per illuminare il corpo vissuto come spazio eminentemente espressivo, i cui significati trascendono lo

spazio oggettivo, e pure come contorno virtuale che apre un'esperienza di carattere topologico ponendo in relazione strutture oggettive e soggettive.

Floriana Ferro si propone di trovare, nel tardo Merleau-Ponty, una definizione di virtuale che si allinei con gli ultimi progressi della tecnologia, senza ridurlo al mondo digitale o a una netta divaricazione a ciò che è definito come reale. Con un particolare riferimento all'idea di un "centro virtuale" della *chair* e ad altre occorrenza analoghe nell'incompiuto *Il visibile e l'invisibile*, il concetto merleau-pontyano pare applicarsi al tempo stesso a una prospettiva monista, a una relazionalità dinamica tra poli dialettici come pure al tessuto stesso della realtà.

Marcello Ghilardi mostra come Merleau-Ponty possa aprire una via mediana, fenomenologica ed ermeneutica insieme, tra una visione inglobante e totalizzante del sapere sul mondo e quella di un pensiero che nel riconoscere la trascendenza e l'irriducibilità dei fenomeni si riduce al mutismo. Il mondo *della* percezione è al contempo il mondo in cui la percezione accade e il mondo che dalla percezione è costituito; in questo intreccio ogni interrogazione razionale sul percepire implica un complesso sistema di parole, concetti, forme di scrittura, gesti, atti interpretativi che fanno parte del mondo e insieme cooperano al suo farsi.

Nel suo saggio Giovanni Gurisatti propone una convergenza tra la filosofia del linguaggio di Benjamin e quella di Merleau-Ponty, a partire dalla critica che entrambi rivolgono alla concezione funzionalistica della lingua, che ne trascura gli aspetti mimetici, gestuali ed espressivi. Entrambi i pensatori indagano sia l'origine del linguaggio dalla corporeità sinestetica e multisensoriale (la "parola del corpo") sia la capacità del significante linguistico di essere tanto strumento comunicativo di un significato astratto quanto medium espressivo di un senso concreto (il "corpo della parola"). Per entrambi tale concezione non-strumentale del linguaggio trova la sua più fulgida espressione nella scrittura poetico-letteraria e nella particolare dimensione stilistica che è propria di ogni autentica meditazione filosofica, tutt'altro che neutra o asettica dal punto di vista espressivo.

Partendo da alcune considerazioni sulla situazione storica attuale, caratterizzata dalla crisi ecologica e da una trasformazione della globalizzazione, Manlio Iofrida argomenta a favore della centralità del concetto di "storia", contro l'idea di "fine della storia", in voga dagli anni Novanta. In questa prospettiva viene riattivata la teorizzazione merleau-pontyana della storia, in particolare nelle pagine di *Il visibile e l'invisibile* e in alcuni corsi tenuti al Collège de France, proponendo un parallelo con le elaborazioni di Huizinga, Riegl e Kracauer per elaborare alcuni concetti cruciali come quelli di "simultaneità dei tempi" e di "onnitemporalità".

Il saggio di Federica Negri abbraccia diversi testi, tra *Fenomenologia della percezione* e *Il visibile e l'invisibile*, proponendo un itinerario che li

fa interagire con il libro di Derrida *Le Toucher*, Jean-Luc Nancy: ne emerge la base per una possibile storia filosofica del tatto, che da Merleau-Ponty risale, a monte, al pensiero di Husserl e scende, a valle, a quello di Nancy.

Infine Luca Vanzago discute la concezione della temporalità elaborata in *Fenomenologia della percezione*, per mostrare come sia centrale per comprendere l'intero progetto configurato da Merleau-Ponty sin dal primo importante testo, *La struttura del comportamento*. A partire dai risultati acquisiti dall'indagine si può vedere come, attraverso una rivisitazione del concetto di temporalità, il filosofo francese abbia posto le basi per puntare decisamente in direzione dell'ontologia, dall'inizio del suo cammino di pensiero fino all'esito incompiuto di *Il visibile e l'invisibile*.

Marcello Ghilardi, Ilaria Malaguti

Presentazione

Come molti pensatori, il cui lavoro di scrittura e di preparazione era quotidiano, anche Maurice Merleau-Ponty ha lasciato un notevole *corpus* di note di lavoro, di appunti preparatori per lezioni e conferenze, di brevi riflessioni scritte a margine delle letture che hanno costellato la sua vita e la sua carriera filosofica. Nel 2022 la casa editrice Mimesis France ha dato alle stampe due corposi volumi: il curatore francese, Michel Dalisier (coadiuvato dal giapponese Shōichi Matsuba), ha firmato una lunga introduzione e ha aggiunto moltissime note esplicative, rendendo così disponibili ai lettori centinaia di pagine inedite del pensatore francese, con testi di varia natura composti fra il 1946 e il 1949.

Le brevi note qui tradotte hanno lo scopo di fornire al lettore italiano una piccola anticipazione del tipo di testi che si possono trovare in questa lunga serie di inediti. Si tratta di note di lavoro che, in ragione della loro stessa frammentarietà, devono essere lette in risonanza con i testi a cui l'Autore lavorava in quegli stessi anni e nella prospettiva dell'intera produzione merleau-pontiana. Possiamo coglierne le radici già nella *Fenomenologia della Percezione*, nel progetto di «ritrovare l'esperienza primordiale nella quale il mondo scaturisce»¹, indagine questa che si sviluppa progressivamente e si arricchisce lungo vie inedite ed originali. In particolare, queste due pagine offrono una preziosa testimonianza circa l'attenzione che Merleau-Ponty dedicò al tema della genesi e dell'origine, fin dagli anni immediatamente successivi alla pubblicazione di *Fenomenologia della percezione*. Come è noto, *Origine della verità* era uno dei titoli provvisori di quello che poi venne pubblicato, postumo e incompiuto, con il titolo *Il visibile e l'invisibile*. Le numerose note dedicate alla sua lettura di Hegel, nei corsi degli anni 1946-1948, e in parte debitorie del magistero di Alexandre Kojève – del quale Merleau-Ponty aveva seguito i celebri seminari negli anni Trenta – indicano come il tema della genesi concettuale e della genesi temporale – tanto del soggetto quanto della stessa filosofia – attraversasse e illuminasse parecchi luoghi del suo pensiero ed emergesse anche nel suo modo di leggere i grandi filosofi.

¹ PhP, p. 296; tr. it. p. 341.

Lungo gli anni Quaranta e Cinquanta si snoda un ampio e più o meno esplicito corpo a corpo con la dialettica hegeliana: Merleau-Ponty vede l'origine genetica del pensiero e della idealità già nella percezione e pur nella distanza dalla concezione di Hegel, che vi legge il movimento dello Spirito nel suo estrinsecarsi e rientrare in se stesso arricchito dall'esperienza sensibile, si può certo trovare una affinità non secondaria nella genesi radicata nella certezza sensibile (*sinnliche Gewißheit*) con cui si apre la *Fenomenologia dello spirito*. Come scrive Michel Dalissier nell'introduzione alla sezione delle «Conférences à Mexico», presente nel secondo volume di *Inédits*, per Merleau-Ponty la coscienza percettiva

attraversa un gioco di fecondi paradossi, grazie allo slancio vivificante di una feconda contraddizione che non la lascia mai in pace e la precipita in altrettante configurazioni situazionali reali: l'Io, altri, l'espressione, l'arte, la storia, la filosofia. Un simile movimento non è analogo a una traiettoria fisica né a un treno di idee, a un flusso temporale, a una concatenazione logica o a una progressione dialettica. Piuttosto, è proprio lo scavo vorticoso di un ambito di esplorazione del mondo, il modo di gestire diversi accessi a quel movimento, restando al suo interno, piuttosto che una riduzione dei punti di vista che si possono assumere su di esso².

Non vi è possibilità, cioè, di assumere un punto di vista esterno al dinamismo della coscienza percettiva, come se la si potesse pensare o considerare dall'esterno, in maniera neutrale. Ogni prospettiva o interpretazione ne discende e ne dipende, trova in essa il proprio inizio. Riferendosi in maniera diretta o indiretta tanto al metodo delle indagini fenomenologiche di Husserl quanto alla epistemologia genetica di Piaget, per Merleau-Ponty la questione della *genesì* è intimamente connessa a quella della *verità*, dal momento che quest'ultima è "presa" in un movimento storico-genetico, appunto, ha un'origine e uno sviluppo: non si tratta di postulare una realtà atemporale da svelare nella sua immutabilità, quanto di cogliere nel suo accadere nel suo sviluppo il dinamismo intrinseco alla verità, il suo darsi storico e storicamente determinato. Evitare di porsi questo problema, che potremmo dire fenomenologico ed ermeneutico insieme, sembra condurre anche per Merleau-Ponty – secondo modalità interpretative prossime a quelle di Heidegger – verso una degenerazione dell'esperienza stessa della verità, la quale finisce per essere identificata con una forma di esattezza oggettivante, di mera *adaequatio* tra le cose e l'intelletto, o tra la forma delle proposizioni e gli stati di fatto che il linguaggio descrive.

² M. Dalissier, «Introduction», in M. Merleau-Ponty, *Conférences en Amérique, notes de cours et autres textes. Inédits II* (1947-1949), Mimésis, Milano-Paris 2022, p. 264.

Pensare la storicità della verità, il suo originarsi e il suo accadere, conduce anche a riconoscere come l'esperienza del soggetto in quanto tale sia sempre costitutivamente aperta e intessuta di alterità, di eccedenza, ovvero di una dimensione che esorbita la natura compatta della singolarità del soggetto stesso. Non solo: è in gioco qui anche la consapevolezza – che Merleau-Ponty inizia a maturare già dall'epoca della redazione di *Fenomenologia della percezione* – dell'esistenza di uno scarto decisivo tra la verità percettiva individuale (“precategoriale”) e la verità oggettiva (cioè esplicitata e comunicata) che passa attraverso il segno, il linguaggio, la concettualizzazione. Nella «Introduzione» ai *Fragments sur la philosophie et l'histoire de la philosophie* è sempre Dalissier a problematizzare un aspetto importante che colpisce gli occhi di un lettore attento:

[...] Come intendere il curioso titolo del secondo frammento? Merleau-Ponty dà ad esso infatti un titolo doppio, raddoppiato, ovvero sottotitolato, all'interno del quale i termini si corrispondono, si permutano o si scambiano addirittura. Non si tratta soltanto della «Origine della verità», ma piuttosto di «La genesi della verità L'origine della verità». Cosa trapela da un titolo simile? Denota un'esitazione a proposito della verità (genesì o origine), di una ricerca fenomenologica (né cartesiana né proustiana) circa il tema della verità (la genesi come origine – o viceversa), anzi di una costruzione in procinto di farsi (la genesi poi l'origine)?³

Il curatore suggerisce dunque di immaginare un movimento circolare tra “genesì” e “origine”, come se i due concetti si costituissero e si definissero l'uno con l'altro, collegandosi inoltre a una indagine sulla nozione di «originario»⁴, la quale a sua volta si innesta nella dimensione sensorimotoria e nelle fasi di sviluppo percettivo e logico del bambino⁵. Un'ipotesi che Merleau-Ponty non avrà purtroppo il tempo di elaborare è quella che siano in gioco almeno due diverse nozioni di verità, una oggettiva/oggettivante, connessa all'idea di esattezza propria delle verità scientifiche, e una verità che potremmo azzardarci a definire ermeneutica, o esistenziale, una verità del soggetto, a cui si accede tramite un lavoro di trasformazione di sé, delle proprie categorie, delle proprie prospettive su se stessi e sul mondo.

Perché il pensiero? Perché la verità? Queste irrinunciabili questioni ci guidano lungo un percorso che conduce fino a domanda intorno all'ori-

³ Ivi, p. 418.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Temi su cui Merleau-Ponty lavorava fin dalle ricerche confluite in *La struttura del comportamento*, tr. it., Mimesis, Milano-Udine 2019. Su questi temi cfr. anche A. Loughnane, *Merleau-Ponty and Nishida. Artistic Expression as Motor-Perceptual Faith*, SUNY, New York 2019, 51-148, 235-289.

gine. Siamo portati a pensare l'origine in modo statico, come puntuale accadimento storico: ciò che è all'origine «*stat*», perdura immutato. Eppure, si legge in *Il visibile e l'invisibile*: «Il modo di interrogare del filosofo non è quello della *conoscenza*»⁶. Noi siamo liberi di trascendere le determinazioni proprie del conoscere e di volgerci alla intelligenza delle condizioni di possibilità della nostra stessa esperienza e del nostro stesso pensare, nella prospettiva di profondo legame di implicazione tra coscienza, mondo, unità corporea. Ebbene, proprio alla luce di questa originaria struttura di implicazione – che è generativa di tempo, di spazio, di ragione – la modalità della domanda intorno all'origine muta radicalmente: non più interrogazione su un evento o un gesto inaugurale, bensì apertura ad un orizzonte che è contemporaneo al nostro stesso pensare.

Interrogarsi sull'origine – come forse più correttamente dovremmo dire: a partire dall'origine – significa riaprire ciò che è già cominciato, collocarsi nel *jaillissement*, nell'irrompere dell'esperienza che è anche, contestualmente, *jaillissement* del pensiero. Nella contemporaneità dell'origine, tutto è, ad un tempo, implicato ma anche assolutamente nuovo, secondo la lezione bergsoniana a cui l'Autore non si riferisce esplicitamente in queste note, ma che pure traluce in filigrana.

Si aprono così prospettive di senso e di verità non precedute ma che nella storia e attraverso la storia si portano a compimento.

La domanda che da sempre ci inquieta: “Perché il pensiero? Perché la verità?” si pone a partire da un vincolo di origine e di verità in cui si iscrive l'avventura dell'esistenza.

⁶ VI, p. 135; tr. it. p. 121.

Maurice Merleau-Ponty

Dai Frammenti sulla filosofia e la storia della filosofia

Il Problema della Genesi. Generalità del problema: dal XIX secolo: opposizione di genesi e struttura: storia genesi = aggiunta di cause esterne; struttura = produzione di parti a partire da un tutto (Durkheim) «Max Weber: relazioni umane comprensibili e spiegazione inumana»

// Storia letteraria genesi = spiegazione per mezzo di fonti o vita. Struttura = concezione pura, trans-istorica

// Psicologia genesi = *erklären* – struttura = *verstehen*, motivazione.

// La fenomenologia si è inizialmente presentata come reazione a spiegazioni genetiche che fanno sparire la struttura: Scheler le condizioni o cause non spiegano ciò che si vede ma soltanto il fatto che lo si vede < una percezione di... >. Soluzione poco soddisfacente perché in ogni caso le essenze e l'esistenza non possono restare su 2 piani. Jaspers: cesura tra spiegazione ({cervello}) e comprensione (motivi) come si raccordano l'una all'altra? Fenomenologia di Husserl all'inizio descrizione statica. Ma come lasciar fuori la genesi? Storicismo o psicologismo e logicismo = scetticismo e dogmatismo.

E se lo si vuol comprendere non si è forse davanti all'alternativa: o genesi = semplice sviluppo, il che finisce per negarla, o genesi = apparizione irrazionale di termini inassimilabili. Esempio come comprendere l'apparizione del colore nel bambino. Immanenza e trascendenza. Esteriorità e interiorità. Razionalità e irrazionalità – ~~la storia pone solo i problemi che può risolvere (Marx) razionalismo assoluto, che sembra eliminare il problema eliminandone la contingenza.~~ Parallelo col problema generale della storia. In che modo la storia ha un senso? C'è un'organizzazione temporale? Una razionalità temporale e tale che i difetti sono necessari? Marx: la storia pone solo i problemi che può risolvere.

[– 105 – |Genesi 1b| L]

i.e. nessuna contingenza. Punto di vista opposto di Péguy – Per il fatto di essere stato posto, il problema è già superato. Ma proprio questo non regge all'interno del marxismo: perché da dove mai verrebbe questa

Ragione che si suppone? E se la si introduce non c'è più storia. Di qui, in alcuni studiosi, l'idea di una selezione naturale del caso che elimina il non-senso – è inevitabile, dal momento che la razionalità non si dà nella storia che tramite l'uomo. Ma anche questo è contingente: infatti Marx considera l'ipotesi del caos.

// Dunque la storia ≠ sviluppo di una ragione immanente ma invenzione da parte dell'uomo di una soluzione che non è data. Carattere creatore della storia. Se si vuole, essa pone solo i problemi che è in grado di risolvere, ma perché è la soluzione e fa apparire il problema. Soluzione marxista: la prospettiva contingente e l'andirivieni del pensiero tra prospettiva e dati. Quindi soluzione tramite idea di disegno razionale e di ripresa. Ma essendo questa ripresa contingente. Pensare l'uomo come situato nella storia senza dominarla. Non c'è soluzione se si estrae l'uomo dalla sua situazione, cioè se ci si rifiuta di vedere insieme significativo, orizzonte di possibilità, se si mantiene opposizione radicale dell'essere al valore, del presente all'avvenire, se ci si colloca in un tempo frammentato –

Problema parallelo in psicologia: come comprendere sviluppo? Soluzione impossibile se ci si colloca in tempo frammentato e se ci si rifiuta di vedere che c'è in coscienza altro da rappresentazione e significati autocoscienti. Ciò che abbiamo detto: coscienza simbolica = [– 106 – |Genèse 2| L] rapporto del bambino e del suo ambiente = al contempo rapporto che ha un senso (fin dall'inizio) non sensazioni e riflessi, ma insieme situazione-risposta). È questa polarizzazione tramite il mondo che fa sì che poi ogni acquisizione abbia essa stessa un senso. Orizzonte. Tuttavia vi è genesi nel fatto che l'intenzionalità è inarticolata, non si possiede, e deve riconquistarsi tramite l'espressione. Deve diventare ciò che è. Ciò presuppone un sapere percettivo di un altro ordine rispetto al sapere scientifico o esplicito. Il simbolo coerente all'inizio e in seguito il segno e il possesso vero del contenuto. Attraverso ciò la costituzione della verità. Dell'oggettività e della soggettività al contempo.

Bisogna quindi collocarsi all'inizio non nell'Io, ma nel Si. Gettato al mondo [*au monde*]: si usano dei significati di cui non ci si rende conto. Di qui c'è un'evidenza dell'essere prima dell'evidenza delle ragioni per le quali c'è essere. Quadro della mentalità infantile inerente al punto di vista; viscosità, non consequenzialità logica; non distinzione causalità motivazione; ma tutto ciò tutto insieme conduce a una intenzione verso l'essere, o verso il fenomeno. *Ἡ ὑπόστασις* o la *Urglaube* [fede originaria] << E l'ambiguità dell'U[omo] >>. Come l'idea di scelta o di conoscenza non si applica a questa 1a frequentazione del mondo. Tuttavia In seguito vi è rapporto reciproco tra questa *ὑπόστασις* e le esplicitazioni o costruzioni razionali: esse si fondano reciprocamente dal momento che l'oggetto è prima [– 107 – |Genesi 2b| L] di essere percepito. {È/hanno} la dualità di

certezza e verità. Con interazione: costituzione dell'essere percepito, che {si basa/reagisce} su concezione del processo, l'oggettivo, fino a quando la scienza ci insegna che essa stessa non può compiersi in oggettività. Bisogna dunque cogliere la coscienza in movimento con un principio di superamento di sé, che è *gestiftet* [fondato]. Cogliere la coscienza in situazione non la coscienza. La ripresa non è né semplice sviluppo né creazione *ex nihilo*. La riflessione e l'irriflesso. Falso problema di sapere da dove essa nasce. L'irriflesso non è conosciuto che da essa. È essa che si rende conto storicamente. Ma ciò non vuol dire che stabilisca che si debba eliminare il problema di subordinare la temporalità allo spirito < (salvo {l'*Innerzeitigkeit*}) > Ciò vuol dire che lo spirito è tempo costituente.

Idea di una comprensione storica come presa del nucleo di significato da cui per un equivoco fondamentale scaturiscono poi le interpretazioni. Senza che si possa parlare di causalità ma piuttosto di motivazione.

Stesso problema di ripresa per *Nachvollziehen*

[108 – 1]

La genesi della verità L'origine della verità –

I Descrivere il mondo del bambino, – poi la costituzione del mondo dell'età della ragione, – poi la coscienza filosofica, che ritrova, ma a un livello superiore, la coscienza infantile –

II In particolare portare la descrizione sul linguaggio con il superamento delle tesi «adulte» sul linguaggio tramite una coscienza superiore del linguaggio che vi integra il linguaggio poetico – L'arte e la filosofia simbolizzano come lo spiega Hegel – Al di sopra (*sic*) della «prosa» dell'intelletto –

III Ugualmente (e il linguaggio introduce la questione) c'è una soggettività inferiore, uno stadio dell'oggettività e una soggettività superiore a proposito di intersoggettività e di storia.

IV Studiare attraverso gli stessi stadi la coscienza religiosa: e mostrare ciò che essa diventa a un livello superiore

V Infine, e tramite ciò, prendere posizione sulla questione della razionalità, del teismo, della dialettica, del posto dell'uomo nel mondo. E da lì trarre i principi di una morale –

Cfr. Guillaume: L'intelligenza sensori-motoria secondo J. Piaget *Journal de psychologie* 1942 –

Segnare una prima differenza tra la costituzione dell'*Umwelt* (sensori-motorio) e la costruzione del mondo lontano.

{Integrare/utilizzare l'idea} di Piaget di un progresso del sapere come serie di rotture di equilibrio, i.e. dialettiche di certezza et verità (simb Formazione del simbolo pp. 283-284)

La ~~parte~~ parte I presuppone tutto uno studio del simbolismo infantile e della psicopatologia per determinare le strutture fondamentali dell'intersoggettività

[– 109 – |TSVP| I]

Bisognerebbe forse distinguere la genesi della verità di una natura a cui tutti giungono, – «normalità» che esiste anche nel folle, – e la genesi della verità dell'uomo a cui nessuno giunge, non c'è qui alcuna «normalità», c'è una ricerca di equilibrio che non si compie. La prima determina la genesi della verità scientifica e la seconda la genesi della verità soggettiva. << Infatti l'accomodamento di Piaget può essere uno dei poli di sviluppo per il fatto che concerne l'adattamento a una *natura*, – ma dove {sarà} l'adattamento all'intersoggettività? Non c'è qui accomodamento ma pura et semplice *Gestaltung*, creazione dell'ambiente umano, storia. >>

Utilizzare anche la nozione di Piaget (e Goldstein) di *Zentrierung* (cfr. *Formation du symbole* p. 289) – Studia lo sviluppo come centrature successive. Tutto questo metterà a punto la nozione di pensiero dialettico = alcuna soluzione al problema della genesi, sia nel senso riflessivo-intellettualistico sia nel senso esplicativo-scientista. Bisogna assolutamente comprendere come gli sviluppi ulteriori sono anticipato in quelli anteriori, che non sono tuttavia già ~~presenti~~ dati. Riconnettere storicità e razionalità.

Piaget mostra il passaggio da un'attività centrata su un'attività decentrata (rappresentazione cognitiva) come lo sviluppo della conoscenza.

<< Bambino

Linguaggi primitivi

Sociologia e storicità Sessualità in quanto principio della *Gestaltung*

Religione –

Arte – >>

Sì, ma c'è una rappresentazione perfettamente decentrata, in fin dei conti? Almeno in ciò che concerne l'intersoggettività? E le scienze dell'uomo?

Soltanto il pensiero dialettico *conserva* ciò che esso *oltrepassa* ed è quindi capace di rendere conto di una natura del pensiero.

L'equilibrio si fa in rapporto all'ambiente umano e linguistico. Non si tratta dunque né di ricezione del contratto sociale né ricreazione spontanea o costituzione. Analizzare il *Nachvollzug*

Luca Vanzago

La questione della temporalità dalla corporeità alla carne

Il tema della temporalità attraversa l'intera opera di Merleau-Ponty: viene delineato già nel suo primo libro, la *Struttura del comportamento*, e non cessa di interpellare il filosofo sino alla fine prematura, come testimoniano varie note di lavoro di *Il visibile e l'invisibile*. Nella *Fenomenologia della percezione*¹, Merleau-Ponty elabora la sua concezione più articolata, non però quella definitiva: anzi è alla luce dell'approfondimento della questione della temporalità che si può leggere lo sviluppo del pensiero merleau-pontyano. La mia tesi, detto in poche parole ma sperando di poter offrire qualche argomento a suo favore, è che, attraverso la riconsiderazione del concetto di tempo esposto in FP, sia possibile apprezzare il senso della svolta ontologica operata in particolare nelle riflessioni svolte nei corsi al Collège de France. In quel contesto, e in particolare nei corsi dedicati al concetto di natura, Merleau-Ponty sposta la sua prospettiva da un approccio centrato sulla corporeità vissuta ad uno fondato su di una innovativa concezione della natura, che nei piani di Merleau-Ponty avrebbe dovuto costituire parte integrante, e probabilmente centrale, del progetto di cui *Il visibile e l'invisibile* rappresenta le vestigia. Si potrebbe parlare di una radicalizzazione, ma si tratta di capire che cosa ciò propriamente significhi. Cercherò di esporre sinteticamente alcuni argomenti a favore di questa interpretazione.

Vi sono fondamentalmente due direzioni di indagine sulla temporalità nell'opera di Merleau-Ponty: da una parte quella che affronta la questione della temporalità del soggetto, intesa in termini di auto-manifestazione; dall'altra quella della genesi della soggettività, da comprendere in un contesto che si avvicina a quello husserliano dei testi più tardi, ma lo supera in direzione di una riflessione sull'irriflesso che raccorda le tesi di Merleau-Ponty a quelle della psicoanalisi.

¹ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945; tr. it., *Fenomenologia della percezione*, Il Saggiatore, Milano 1945. D'ora in poi citato con la abbreviazione FP seguito dalla paginazione.

La questione della automanifestazione del soggetto è affrontata, in FP, nei termini di un processo che coinvolge il soggetto nella sua esistenza singola, che rappresenta quanto potrebbe essere detto il processo ontogenetico. Si tratta di una analisi che viene compiuta attraverso l'esame critico della concezione husserliana della temporalità, connesso a quello, correlativo, della concezione husserliana della coscienza. Tuttavia, l'altro aspetto delineato, già delineato fin da *La struttura del comportamento*, vale a dire la relazione tra la forma umana di soggettività e la "natura", sebbene non sviluppata in FP, non è del tutto assente. Nondimeno è soltanto nei lavori successivi che Merleau-Ponty chiarisce adeguatamente i nessi tra le due tematiche, giungendo così anche ad un approfondimento radicale del concetto di soggettività, che viene espresso in maniera icastica dalla sostituzione del concetto di corpo proprio con quello di "carne" (*la chair*). La mia tesi è che l'approfondimento del concetto di automanifestazione, e della temporalità ad esso correlativa, accoppiato all'approfondimento del problema del processo di individuazione del soggetto rispetto al mondo, costituisce la ragione del mutamento di prospettiva che avviene nel passaggio dalla FP alle opere postume. La nozione di "carne" può allora essere compresa come radicalizzazione del concetto di soggetto corporeo.

Il capitolo sulla temporalità costituisce l'esito di tutta la riflessione prodotta in FP. Nel capitolo sul tempo Merleau-Ponty tira le fila di tutta l'analisi sul soggetto corporeo condotta nell'opera, e mette esplicitamente in connessione i risultati di questa analisi con le questioni sollevate in *La struttura del comportamento*². In questo capitolo in effetti si intrecciano tutti i temi che costituiscono il campo di interessi della ricerca merleau-pontyana: la concezione della soggettività corporea, la possibilità di descrivere come, entro il mondo stesso, emerga un soggetto come consapevolezza di sé non disincarnata, la coimplicazione di soggettività e mondo, infine l'emergenza del senso, concepito come via di mezzo tra la sensazione pura dell'empirismo e il concetto dell'idealismo. Ciò che importa chiarire è il senso della determinazione della soggettività come radicalmente temporale, e reciprocamente del tempo come intrinsecamente soggettivo. Questo chiarimento si impone in quanto Merleau-Ponty ne sostiene esplicitamente il ruolo fondamentale per la sua concezione della soggettività. In effetti la questione di partenza è capire come può emergere una consapevolezza del mondo entro il mondo stesso; e inoltre come può questa consapevolezza, essendo temporale, essere effettivamente una coscienza, cioè possedere un'unità, sia pure sempre da rifare e mai definitiva, ma che al contempo non si perde in una dispersione senza coesione.

² Cfr. FP 547 e seguenti.

Merleau-Ponty punta a comprendere come il soggetto non preesista al mondo (tesi idealista), ma neppure derivi dal mondo, a sua volta pensato come preesistente (tesi realista). La sola alternativa è dunque quella di pensare soggetto e mondo come coemergenti e mutuamente determinanti. Si può anche caratterizzare questa tesi sostenendo che, nella relazione tra soggetto e mondo, ciò che si dà primordialmente non è né il soggetto né il mondo ma la loro relazione.

Il problema che Merleau-Ponty deve affrontare nella sua determinazione della soggettività è quello di chiarire come vi sia un soggetto che è in qualche modo all'origine della temporalità, e nondimeno non ne è l'autore, il fondamento, ma al contrario ne è a sua volta condizionato. Come si vede, questo problema è strutturalmente analogo a quello generale di capire come vi sia una soggettività, una coscienza, un'anima, che non siano né mera materia né puro spirito: ed in effetti Merleau-Ponty chiarisce in questo capitolo che la comprensione adeguata della soggettività, e il suo essere temporale, sono intrinsecamente connessi.

Il tempo non è il prodotto di una soggettività trascendentale. Se fosse tale, in fin dei conti non vi sarebbe più tempo. Perché, infatti, la soggettività trascendentale dovrebbe temporalizzarsi?³ Bisogna comprendere che il tempo non è un attributo del soggetto, qualcosa che il soggetto possiede, bensì che subisce.⁴ Solo a questo patto può avere un senso dire che il tempo non è una creazione o un prodotto dell'attività costituente del soggetto. Il tempo non è meno reale per essere un effetto della soggettività. Al contrario, solo in quanto è temporale la soggettività è soggettività.⁵

La temporalità sta nel cuore sia della soggettività che del mondo. È per una sola e medesima ragione che il soggetto non è un ego trascendentale atemporale ma un processo, e che il mondo non è un oggetto ma qualcosa che sfugge sempre ad una determinazione esaustiva, qualcosa che, scrive Merleau-Ponty, si sottrae alla sintesi di identificazione e si presta solo alla sintesi di transizione. L'ambiguità del mondo (e delle cose) e la condizione di processualità del soggetto sono fondate sulla temporalità dell'uno come dell'altro.⁶ Il soggetto è temporale perché il tempo si fa in lui senza di lui, perché questa processualità anonima sta al di sotto dell'esistenza personale e la intesse di sé senza peraltro costituirne il fondamento. L'esistenza personale, la ripresa consapevole della temporalità, sono molto più una fuga da questa processualità fungente che non un suo epifenomeno.⁷ E nondimeno lo sguardo fenomenologico deve portare in

³ Cfr. FP 526.

⁴ Cfr. FP 451.

⁵ Si veda FP 430-432.

⁶ Cfr. ad esempio FP 297.

⁷ Cfr. FP 420-421.

luce l'inaggirabilità di questo processo.⁸ La soggettività infatti si costituisce come relazione con ciò che, non essendo presente, non è tuttavia assente e quindi opera come latenza nel cuore stesso del soggetto.⁹

Bisogna notare che il soggetto si definisce meno per la sua caratteristica di possedere una coscienza tetica che per il fatto di essere agito, al di sotto di questa coscienza tetica, da un altro tipo di coscienza, la quale è anonima e fungente. È qui che Merleau-Ponty mette Husserl contro se stesso. Soggettività non è sinonimo di coscienza che se si riconsidera la coscienza, si abbandona il primato dell'intenzionalità d'atto e si comprende che al di sotto di essa vi è tutta la vita del soggetto corporeo, che non è personale ma che ha un'esistenza ben più ampia della soggettività personale.¹⁰ L'esistenza del soggetto dunque dipende in modo essenziale dal tempo, non solo perché il tempo non si lascia cogliere da una coscienza pensata esclusivamente come tetica,¹¹ ma perché, in modo più radicale, non esiste soggettività che in quanto essa è soggetta al passare del tempo. La questione posta da Merleau-Ponty è quindi in un certo senso il rovesciamento del problema filosofico tradizionale di comprendere come la coscienza sia temporale o abbia un rapporto col tempo (ossia in definitiva perché vi sia la caduta dell'anima nel tempo). La tesi di Merleau-Ponty è che non vi è coscienza che *perché* essa è temporale. Il problema è allora quello di comprendere come un processo temporale possa rivolgersi su di sé, e come possa, invece di perdersi in una pura processualità dispersa, raccogliersi in sé e divenire fenomeno a se stesso.

Si è accennato al fatto che il tempo non è dato in modo rappresentazionale al soggetto. Si tratta di capire meglio il significato di questa affermazione, e di esplicitarne le implicazioni. Merleau-Ponty parte dal concetto di "campo di presenza in senso lato"¹² per descrivere il modo con cui il soggetto è in relazione col tempo. Va notato come già in questo primo gesto si connettano l'esperienza (percettiva) – la presenza –, e la temporalità – il presente –, in un modo che deriva certamente anche dalle analisi heideggeriane di *Essere e tempo*. Le dimensioni del tempo, cioè il passato e il futuro, non sono date «in virtù di atti discreti»: Merleau-Ponty nota che «io non mi rappresento la mia giornata, essa grava su di me con tutto il suo peso, è ancora là, io non ne evoco nessun dettaglio, ma ho il potere diretto di farlo, la tengo "ancora in pugno". Allo stesso modo, io non penso alla sera che verrà e a ciò che seguirà, e tuttavia essa

⁸ Cfr. FP 550.

⁹ Cfr. FP 102.

¹⁰ Numerosi sono i passaggi in cui Merleau-Ponty esprime questo concetto. Per ciò che ci concerne più direttamente qui, cioè la relazione tra soggettività e temporalità, cfr. FP 535-536.

¹¹ Cfr. FP 532.

¹² FP 532.

“è là” come il retro di una casa di cui vedo la facciata, o come lo sfondo sotto la figura.»¹³ La “presenza” del passato e del futuro si dà senza passare per una rappresentazione che la media. Passato e futuro “sono” presenti, sebbene non siano presenti allo stesso modo di una cosa presente qui e ora. D'altra parte neppure il presente è dato in senso stretto.¹⁴ Vi sono dunque sì tre dimensioni, ma esse non sono distinte come tre diverse stratificazioni in un sedimento roccioso. Si può anche dire, come Merleau-Ponty dirà subito dopo, che nessuna delle dimensioni esiste in sé ma ognuna esiste solo in relazione alle altre. In effetti Merleau-Ponty arriva a parlare di un'unica ek-stasi, laddove Heidegger (la cui analisi pure costituisce il modello di questa analisi merleau-pontyana) distingue pur sempre tre differenti ekstasi. Perché Merleau-Ponty riduce queste tre ekstasi ad una? Si tratta in effetti di un passaggio fondamentale nell'analisi merleau-pontyana della temporalità.

Merleau-Ponty parla di una apparizione in persona delle dimensioni temporali. Il passato grava sul presente, e si può dire che il futuro faccia altrettanto, sebbene a modo suo (il passato grava al modo del non essere più, il futuro al modo del non esser ancora). Altrove Merleau-Ponty nota che il “momento presente” non è un dato in sé, ma dipende da quella che sostanzialmente si può chiamare la situazione affettiva del soggetto.¹⁵ Un momento non ha una estensione definita, ma viene determinato dal modo con cui il soggetto si relaziona al proprio ambiente temporale: ad es. io posso sentire questo momento in cui sto effettivamente scrivendo come molto rapido, se percepisco che il processo di scrittura è lento e che ogni pagina mi costa molta fatica e lavoro; o viceversa posso sentirlo come molto lento, se non sto facendo nulla e magari aspetto che qualcosa accada o qualcuno arrivi. La scansione oggettiva del tempo in unità (ad esempio i secondi o i giorni) è una suddivisione astratta e quindi secondaria rispetto al tempo “vissuto”. Quando dunque Merleau-Ponty parla di campo di presenza, egli intende una *situazione* in senso heideggeriano, un'articolazione della soggettività come essere nel mondo in modo temporalmente esteso. Le dimensioni del tempo non esistono oggettivamente ma dipendono dalla definita situazione affettiva del soggetto. Ciò consente di chiarire il senso della critica merleau-pontyana a Husserl.

Va sottolineato il fatto che Merleau-Ponty usa il concetto di campo sia per descrivere il mondo che per caratterizzare la soggettività. Questa duplicità del campo non è casuale né deriva da una imprecisione. Si tratta invece del sintomo di un problema da comprendere. Si può affermare provvisoriamente che se sia mondo che soggetto sono un campo, allora

¹³ FP 533.

¹⁴ Cfr. *Ibidem*.

¹⁵ Cfr. ad es. FP 535-536.

è probabile che il campo sia qualcosa di primordiale rispetto a entrambi. Che le cose stiano così è provato dalla lettura merleau-pontyana del concetto di essere al mondo. Se già in Heidegger questo concetto denota il primato del rapporto tra il soggetto e il suo mondo rispetto ai due poli presi in sé e separatamente, tuttavia *Dasein* come *in-der-Welt-sein* è ancora distinto ontologicamente dal suo mondo. Tale differenza non viene soppressa da Merleau-Ponty ma ulteriormente attenuata: il soggetto percipiente è un corpo, e come tale fa parte del mondo nel momento stesso in cui se ne distingue. Il soggetto corporeo è infatti caratterizzato dalla propria duplicità: cosa tra le cose, ma al contempo anche coscienza. Si può dire che il soggetto sia tale in quanto è questa duplicità, e ognuna delle due determinazioni è essenziale. Il soggetto non potrebbe essere ciò che è se non fosse in contatto “carnale” col mondo, ma d'altra parte se non vi fosse un contatto, ossia una differenza, non vi sarebbe propriamente esperienza, dunque non vi sarebbe soggettività. Non si tratta dunque di un soggetto separato che sia in qualche modo paracadutato entro un mondo preesistente ed in sé concluso, quanto piuttosto dell'emergere di una coscienza dall'interno del mondo stesso.¹⁶ Tuttavia come questo accada è propriamente il problema che ci occupa, in quanto l'emergere della coscienza è un processo e quindi si pone di nuovo il compito di comprendere come si produca una unità entro la molteplicità, ossia come si dia un flusso che non si disperde ma possiede una struttura.

L'identità del soggetto non si fa nonostante, ma grazie al tempo.¹⁷ Allo stesso modo l'identità del soggetto non si fa nonostante, ma grazie alla propria situazione, al proprio passare per un'esteriorità che è originaria.¹⁸ Non si dà soggettività che in quanto essa è opaca a se stessa e al contempo si coglie in questa opacità e quindi la trascende e la manifesta.¹⁹ Ma

¹⁶ È necessario segnalare a questo punto un problema che emerge nel momento stesso in cui si pone la questione dell'emergenza della soggettività: se il soggetto che emerge dal mondo è al contempo il cuore segreto del mondo, il principio della sua manifestazione, che tipo di relazione si dà tra mondo e soggetto? Nessuno dei due può precedere o seguire in modo assoluto l'altro, e quindi la loro relazione è di coimplicazione, di mutua determinazione, quindi è circolare (come del resto mostra l'analisi gestaltica della percezione). Nondimeno bisogna anche ammettere che se mondo e soggetto emergono codeterminandosi, essi devono in qualche modo “derivare” da qualcosa che sta “prima”. Che cosa è questo elemento primordiale? Sembra naturale affermare che se esso non è il “mondo” fenomenico, deve essere connotato diversamente. Tuttavia non vi è in FP una distinzione terminologica in questo senso, e però si sente l'esigenza di farla. Inoltre bisogna chiedersi se questo elemento primordiale da cui soggetto e mondo emergono codeterminandosi sia annullato, trasformato, o mantenuto dal processo di emergenza. Come si intuisce facilmente, questi sono problemi che, rimasti impliciti in FP, emergono tuttavia con chiarezza in *Il visibile e l'invisibile*.

¹⁷ Cfr. FP 536-537.

¹⁸ Cfr. FP 542.

¹⁹ Cfr. FP 19.

questa trascendenza non è che momentanea, essa non conduce mai in un al di là in cui la soggettività si colga in modo pieno. La temporalità del soggetto è anche questo dover sempre ricominciare, questo perpetuo riproporsi il compito di essere qualcosa, cioè l'impossibilità di fissarsi in alcunché di definitivo. Altrove Merleau-Ponty sostiene che il soggetto deve darsi degli ancoraggi, degli emblemi di sé, proprio in quanto non sussiste. Ora si vede l'altra faccia di questo processo: ogni emblema è "per un tempo", non può divenirne il simbolo che al prezzo della scomparsa della soggettività come tale.²⁰ Si potrebbe dunque dire che per Merleau-Ponty la soggettività non può né evitare di fissarsi né smettere di fissarsi; deve cioè continuamente negare e superare ogni singola fissazione, ogni attaccamento, per così dire, proprio in quanto è votata a cercare sempre un altro modo di attaccarsi.

Il tempo è dunque irriducibilmente il limite e la possibilità dati al soggetto per essere ciò che è. Il tempo è subito ma al contempo fonda tutte le possibilità date al soggetto.²¹ La possibilità non si fonda su di una spontaneità irriducibile all'incarnazione, ma al contrario trae la propria forza proprio dall'incarnazione. Al contrario di ciò che pensa Sartre, non vi è coscienza che perché essa è incarnata e temporale.²² Il che in definitiva mostra che anche la coscienza non può essere compresa se viene separata dalla "materia" e se ne cerca poi la relazione. Non vi è coscienza che perché vi è un corpo che sente e non è semplicemente materia inerte. L'intero tragitto dell'analisi merleau-pontyana si compie qui, nel mostrare che, per comprendere la soggettività, è necessario abbandonare l'opposizione di forma e materia, spirito e corpo, ed accedere ad una realtà "terza" che si mostra però esser la "prima", quella da cui spirito e corpo inerte sono derivati in modo astrattivo.²³

Questa analisi sembra a Merleau-Ponty sufficiente per affermare che il flusso temporale non si disperde ma giunge a manifestazione di sé. Una volta che si sia affermato che l'opacità della percezione, la molteplicità delle strutture del mondo, l'insuperabilità del tempo non sono ostacoli ma condizioni per l'avvento di una soggettività vera e propria, allora si può anche sostenere che non vi è da cercare oltre, che si è final-

²⁰ Cfr. FP 543.

²¹ Cfr. FP 542. »

²² Cfr. FP 545-546. Merleau-Ponty scrive queste frasi con diretto riferimento a *L'être et le néant*.

²³ Merleau-Ponty può così mostrare che il progetto inaugurato in *La struttura del comportamento* di cercare "l'unione dell'anima e del corpo" viene concluso con questa concezione della soggettività come temporale e della temporalità come soggettiva. Merleau-Ponty mette qui esplicitamente in relazione le analisi condotte con quanto studiato nella prima opera. Egli può così concludere il capitolo ritenendo di aver raggiunto la sintesi cercata tra soggettività corporea, senso percettivo e temporalità: cfr. FP 552.

mente trovato il modo di definire il soggetto.²⁴ Ci si può però chiedere se Merleau-Ponty abbia davvero tirato tutti i fili della complessa trama messa in opera in FP. Ciò che vogliamo capire non è, in altre parole, se le tesi espresse in FP debbano essere considerate in sé adeguate o debbano essere abbandonate in favore di qualche altra tesi. Io ritengo che l'orizzonte filosofico attuato in quest'opera continua a permanere ed a condizionare le ricerche merleau-pontyane successive. Credo piuttosto che Merleau-Ponty sia tornato sul tema in quanto la conclusione a cui perviene in questo capitolo sulla temporalità si mostra insufficiente rispetto al complesso di ciò che è stato portato in luce. Non si tratta dunque di contestare quanto si è andato esponendo sin qui, ma di integrarlo con temi che, pur svolgendo un ruolo essenziale per la caratterizzazione del concetto di soggettività, che è il problema che ci concerne, non svolgono la parte che dovrebbero nella strategia teorica messa in campo alla fine di FP. Diamo dunque, per concludere, le indicazioni che ci paiono necessarie al proposito per individuare il punto, o i punti, in cui l'analisi di FP si mostra insufficiente, e quindi richiede quegli sviluppi che le opere successive tematizzano.

Il ruolo del corpo come *principium individuationis* appare non del tutto soddisfacente. L'uso che Merleau-Ponty fa di questo concetto sembra mantenere un residuo realistico proprio nel momento in cui si vuole sgombrare il campo da ogni presupposizione di tale natura. Questo è in definitiva il problema che Merleau-Ponty incontra in FP, e che egli enuncia molto lucidamente.

Vi è un primato del presente in quanto il presente è il luogo in cui la soggettività si piega su di sé e si mostra a sé. Il presente non esiste dunque come momento in sé ma solo in quanto è il punto di articolazione e di riflessione (quasi in senso ottico) del soggetto su se stesso. Il presente dunque non si istituisce che grazie a quelle stesse dimensioni, passato e futuro, che pure non esistono che a partire dal presente. Il presente allora non è dato, in *un certo senso*, che ex post, ovvero après coup.²⁵ Si vede così che il primato del presente è tale solo in senso relativo, e che in effetti il presente, pur essendo la condizione per la strutturazione delle dimensioni del passato e del futuro, cioè del processo, ne dipende a sua volta e, se è all'origine dell'istituzione del processo, ne è però anche l'effetto. Si può considerare questa coimplicazione tra presente, ossia presenza, e processo, ossia assenza, come una contraddizione, ma solo se si pone la presenza in contrapposizione all'assenza. Merleau-Ponty invece cerca di definire un luogo ambiguo in cui presenza e assenza non si contrappongano ma si condizionino reciprocamente. Né la presenza né l'assenza

²⁴ Cfr. FP 543.

²⁵ Cfr. FP 545.

possono essere pensate separatamente, ognuna non si dà che in quanto si dà l'altra. Si disegna così un movimento che, con un termine del tardo Merleau-Ponty, si può caratterizzare come reversibilità.

Bisogna qui ricordare che il soggetto si definisce attraverso il tempo, ma non solo attraverso di esso. Il tempo è una delle determinazioni intrinseche della soggettività, come Merleau-Ponty afferma in apertura del capitolo,²⁶ non però l'unica. Né si tratta di stilare qui un repertorio: in realtà la temporalità del soggetto sta in una relazione intrinseca con le altre determinazioni, in particolare con la spazialità e l'affettività.²⁷ Un'attenzione portata esclusivamente sulla temporalità del soggetto come sua determinazione essenziale farebbe perdere di vista la possibilità di comprendere la temporalità stessa. L'analisi delle relazioni tra temporalità e rispettivamente spazialità e affettività è dunque un passaggio fondamentale per comprendere la soggettività corporea o incarnata, e d'altra parte per comprendere la stessa temporalità del soggetto, proprio in virtù della codeterminazione di soggettività e temporalità.

Si può allora affermare, sia pure in maniera provvisoria, che l'analogia strutturale tra autoaffezione temporale ed autoaffezione spaziale e cinetica sembra essere qualcosa di più di una semplice analogia. Questo vale in particolare per la relazione tra soggetto e mondo: da un lato il mondo, conformemente all'analisi fenomenologica husserliana, non si dà che in relazione ad un soggetto come sua origine latente. D'altra parte il soggetto stesso non esiste in separazione rispetto al mondo ma si coglie solo in relazione ad esso. Anche in questo caso emerge una relazione classificabile come reversibilità. Tuttavia la generalizzazione del ruolo strutturale della reversibilità conduce anche all'attenuazione del ruolo fondante svolto dall'analisi della temporalità: in questo senso una lettura del capitolo di FP sulla temporalità che insistesse solo sulla vicinanza tra le tesi di Merleau-Ponty e quelle di Heidegger condurrebbe a perdere di vista il fatto che Merleau-Ponty, in maniera molto netta in altri capitoli del libro anche se non altrettanto chiara in questo, insiste sulla "equiprimordialità", per usare un termine heideggeriano, della spazialità e della motricità rispetto alla temporalità.

Se si accetta questa osservazione si può anche vedere come in effetti l'ipseità non sia, neppure nel modello di FP, un dato originario. Se si pone attenzione al ruolo svolto dal concetto husserliano di *Lebenswelt* nella strategia analitica di FP, si può facilmente rilevare l'importanza di una determinazione essenziale di questo concetto per l'analisi del problema che ci riguarda, cioè il fatto che è intrinseca al concetto di *Lebenswelt*

²⁶ Cfr. FP 526.

²⁷ Queste determinazioni sono ricordate esplicitamente da Merleau-Ponty nel passo d'apertura appena ricordato.

l'idea che il mondo sia composto anche da altri soggetti (cioè che l'intersoggettività sia un dato primordiale, anche se ancora non si conosce il senso fenomenologico di questa affermazione); la reversibilità tra mondo e soggetto che si viene scoprendo è dunque anche reversibilità tra soggetti. L'analisi della temporalità, presa di per sé, potrebbe condurre a pensare l'automanifestazione del soggetto come centrata sul singolo individuo. Il soggetto è sì riconosciuto nella sua duplicità, ma questa è pur sempre pensata come duplicità propria del *singolo* soggetto. E questa analisi è in qualche modo suffragata dall'apprensione ancora in parte naturalistica della corporeità del soggetto come corpo individuato.

È chiaro che il corpo proprio prova sensazioni private che nessun altro soggetto può provare come tali. Ciò che però tutta l'analisi di Merleau-Ponty induce a compiere è uno sforzo ulteriore per comprendere l'individualità come processo e non come dato originario. Trasferito alla questione della soggettività corporea, ciò significa porre la questione dell'individualità come *individuazione*, cioè come processo. Se questo è vero, tuttavia, si vede come non basti più ricorrere alla temporalità come autoaffezione (che è la tesi heideggeriana, ove il tempo svolge – programmaticamente – il ruolo che in Kant svolge il concetto di *Gemüt*) per giungere a comprendere l'evento grazie al quale il soggetto si manifesta a sé. Detto in altre parole, non si sa ancora come questa *autoaffezione*, che pure avviene, sia *autoaffezione*. L'affezione deve essere assunta come tale. Dire che il flusso non scorre soltanto, ma *deve* anche darsi una manifestazione di se stesso (*Selbsterscheinung*) rischia allora di essere soltanto una dichiarazione programmatica e non una descrizione fenomenologica. Non che la temporalità non sia un elemento fondamentale nel processo di automanifestazione, ma essa non lo è esclusivamente. La temporalità sembra invece uno dei modi con cui la struttura dell'automanifestazione avviene. È necessario, conseguentemente, effettuare la sua riduzione, per portare in luce ciò che la fonda.

La temporalità mostra di possedere una struttura che non è esclusivamente sua ma al contrario è comune a tutti i modi con cui la soggettività si manifesta a se stessa. In particolare l'analogia tra struttura della temporalizzazione e relazione tra soggetto e mondo si impone in quanto degna di nota, e in grado di indicare la direzione lungo la quale il fenomeno dell'automanifestazione deve essere approfondito. Il concetto merleau-pontiano della soggettività come campo trascendentale viene fondato in VI sulla concezione del campo come chiasma di chiasmi. Questo significa che il soggetto non è un individuo ma una pluralità di parti che realizzano nondimeno tra di loro un'unità strutturale. Tale unità è però costituita attraverso una relazione che Merleau-Ponty chiama di volta in volta *trascgressione intenzionale*, *empiètement*, *Ineinander*, e così via. Questa unità dunque non è l'unità a priori di un soggetto trascendentale che opera in

virtù di essa e non può non operare così, ma è un'unità prodotta da un processo indeterminato e fattizio, aperto costantemente a possibili regressioni, e non necessitato nella sua costituzione.

La pluralità della soggettività non è inoltre soltanto interna, ma anche esterna; o per meglio dire, si tratta di una pluralità generale, precedente l'istituzione delle separazioni che danno luogo alla ripartizione in interiorità ed exteriorità, e costantemente soggiacente tali segregazioni. Ogni soggetto si trova cioè in una condizione di intercorporeità che precede la coagulazione in individui separati ed è indipendente dalla individuazione fisiologica del corpo. Tale individuazione è anzi un risultato da conseguire, in quanto, come Merleau-Ponty dice in *La struttura del comportamento*, il soggetto che è un corpo non coincide col soggetto che "ha" il proprio corpo come una invariante, cioè come una struttura individuata. Questa struttura anzi individuata non lo è mai in modo stabile, cosa che è provata da una serie di patologie che mostrano come l'essere un corpo fisiologico non è né condizione necessaria né sufficiente per essere un soggetto individuato e unitario.

Nondimeno Merleau-Ponty insiste (in ciò differendo frontalmente da Sartre) sul fatto che la soggettività, per non essere riducibile alla struttura corporea, nondimeno non è neppure separabile da quest'ultima. Il concetto di corpo proprio, centrale in FP, è alla base del concetto di soggetto carnale di *Il visibile e l'invisibile*. In questo senso, dunque, l'ontologia della carne è la generalizzazione metafisica della fenomenologia di FP. Dunque, il soggetto va trovato in relazione al corpo proprio, sebbene non sia riducibile al concetto di soggetto corporeo elaborato in FP. È cruciale a questo proposito il processo di revisione della relazione tra temporalità e soggettività operato successivamente alla pubblicazione di FP. Da processo di automanifestazione del soggetto, sebbene in forma indebolita rispetto all'idea hegeliana di inveramento che permane, implicitamente e involontariamente, in Husserl e nello Heidegger di *Essere e tempo*, il tempo diventa nella riflessione di Merleau-Ponty una processualità senza teleologia, allargandosi così allo stesso tempo alla sfera dell'essere e non essendo più rapportata esclusivamente alla soggettività "umana" ovvero alla coscienza.

Il processo temporale del soggetto appare così consistere, negli scritti tardi di Merleau-Ponty, in una dialettica "*sur place*", cioè non realizzatrice di alcun superamento che non sia la ripetizione della propria struttura, dimostrando di essere una struttura ciclica che nondimeno, attraverso la differenza che ogni singolo ciclo istituisce con se stesso, realizza uno sfasamento (*bougé*) attraverso cui la soggettività istituisce una sua temporalizzazione "non intenzionale", una forma di storicizzazione del sé che accade indipendentemente dallo stesso soggetto e che è piuttosto da vedere come il processo di emergenza del soggetto stesso. Il carattere

di passività del soggetto rispetto alla sua stessa temporalità propria, già sottolineato in FP per evitare una nuova versione della soggettività trascendentale come temporalità autentica, è così in *Il visibile e l'invisibile* ulteriormente approfondito.

La temporalità del processo di “soggettivazione” inoltre non solo mostra di possedere dei caratteri che, come già FP affermava, non sono riducibili alla concezione seriale lineare che persiste ancora nelle analisi husserliane sulla coscienza interna del tempo, ma anche dei caratteri che ne fanno una temporalità di contaminazione e di sovrapposizione intenzionale, rispetto a cui la rappresentazione comune del tempo come flusso appare come una riduzione. Riduzione in entrambi i sensi: rappresentazione riduttiva e semplificatrice della complessità di una struttura che si sottrae alle categorie della logica fondata sul principio di non contraddizione, ma anche riduzione nel senso fenomenologico di rappresentare l'effetto di una istituzione condotta in vista di realizzare un ordine rispetto al “disordine” di ciò che appare essere la versione merleau-pontyana del processo primario.

Questa istituzione possiede la struttura chiasmatica di provvedere alla strutturazione del mondo così come a quella del soggetto. La riduzione della processualità “verticale” conduce infatti alla segregazione dell'essere ed alla sua fissione in un mondo strutturato ed in un soggetto “cosciente”. Nondimeno questa coscienza non è che l'effetto del misconoscimento (operato a fini “vitali”) della processualità dell'essere che il soggetto realizza al fine di darsi un mondo e di dare una forma a se stesso.

La processualità temporale dell'essere risulta così consistere, se vista attraverso la peculiare riduzione fenomenologica realizzata da Merleau-Ponty col suo concetto di filosofia come interrogazione, nella processualità di eterna oscillazione tra la condizione di transitivismo e quella di separazione. La separazione dei soggetti non è mai effettiva, e nondimeno è sempre rinnovata. La sua stabilizzazione avviene grazie all'opera di sedimentazione in esistenziali che è permessa dalla peculiare struttura del ciclo del presente, ma si tratta comunque di una stabilizzazione *intenzionale* (sebbene fungente) e non “reale”. I soggetti separati non sono la verità dell'essere come intercorporeità, cioè non preesistono in sé per poi diventare coscienti di sé, e nondimeno la loro separazione non è semplicemente un'illusione perché essa anzi consente al soggetto di sussistere. La natura “convenzionale” dell'istituzione non implica che la convenzione sia una finzione. Essa è semmai ciò che Nietzsche chiama finzione vitale, ossia la strutturazione di strutture stabili, quanto meno apparentemente, rispetto a cui e grazie alle quali la condizione di transitivismo può essere tenuta a distanza. La “verità” dell'essere perciò non consiste né nella fusione con esso, né nella separazione da esso, ma nella realizzazione (questa sì veramente dialettica) dell'insorpassabilità

di ciò che Merleau-Ponty chiama l'ambiguità dell'essere: ambiguità che non cessa di sussistere per il fatto di essere stata riconosciuta riflessivamente, ma che non sta alla base della propria conversione "riflessiva" che in quanto ne motiva una presa di distanza. La verità dell'ambiguità è una verità dialettica: l'ambiguità è negata nella sua coerenza immediata, ma anche colta come tale e perciò superata come condizione originaria ma mantenuta come condizione comunque intrascendibile. Questa verità comincia a farsi luce nell'opera stessa della percezione, che non è come tale separata dal linguaggio e ad esso precedente, ma consustanziale al linguaggio perché il linguaggio stesso non è che una modalità espressiva di ciò che il concetto merleau-pontyano di "percezione" rappresenta. Il linguaggio non è che una forma più articolata della sedimentazione che già opera nella percezione stessa, e che si articola ulteriormente attraverso la scrittura.

La questione della temporalità dalla corporeità alla carne

This essay discusses the conception of temporality elaborated by Merleau-Ponty in the *Phenomenology of Perception*, in order to show that this question is central to understanding the entire project configured by Merleau-Ponty in the first phase of his work, i.e. since *The Structure of behavior*, which represents the necessary complement to correctly understand the theses of the major work. But starting from the results acquired from the investigation, it can be seen how since that work Merleau-Ponty actually laid the foundations for a radicalization of the concept of temporality in the direction of the ontology of later writings, in particular of *The Visible and the Invisible*, the outcome of which unfortunately was not completed by the author.

KEYWORDS: Temporality, Corporeality, Flesh, Self-manifestation, Subjectivity

Manlio Iofrida

Storia come campo e come dimensione del corpo: freccia e circolo, tradizione e innovazione in Maurice Merleau-Ponty

1. Premessa

Innanzitutto perché tornare a riflettere oggi su Merleau-Ponty concentrandosi su un tema come quello della storia? Un tema che, con l'avvento dello strutturalismo negli anni Sessanta, e, successivamente, con la caduta del Muro di Berlino, del poststrutturalismo e del postmoderno, è stato prepotentemente consegnato al passato, perché ritenuto inevitabilmente legato a una visione storicistica? In questo senso, il presente saggio vuol rispondere alla domanda: si può parlare di storia senza storicismo?

Una prima premessa al discorso che cercherò di sviluppare è che un tentativo di riabilitare il concetto di storia deve fare i conti con la crisi ecologica, certamente l'aspetto centrale della nostra condizione attuale. Se oggi si deve riparlare di storia lo si deve fare a partire dal ritorno dell'irriducibilità della natura. Questa correzione non è da poco: il concetto di storia, quale viene a configurarsi a partire dal cruciale passaggio fra il secolo XVIII e il XIX, con la crisi romantica¹, è caratterizzato dalla fagocitazione della natura: la storia è per Hegel (per citare il massimo teorico di essa in questo periodo) un momento in cui la natura è stata completamente assorbita, *tolta* dal momento spirituale o culturale². Da ciò consegue che il concetto classico di storia è essenzialmente legato all'idea di linearità e di progresso. L'idea di storia che cerco di riproporre deve invece mantenere l'alterità e autonomia del momento naturale; già da questo si intravede perché, nel titolo del saggio, io introduca, al fine di correggere il linearismo e teleologismo del concetto di storia tradizionale, il momento della circolarità e proponga una tensione fra il momento

¹ In proposito cfr. il classico studio di Tessitore, F., *Il senso della storia universale*, Garzanti, Milano 1987, cap. I.

² Cfr. Hegel, G. W.F., *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, herausgegeben von Felix Meiner, Leipzig 1917, I Band, pp. 27-28, tr. it. di G. Calogero e G. Fatta, *Lezioni di filosofia della storia*, La Nuova Italia, Firenze 1966, vol. I, pp. 32-33.

della linea o della freccia e quello del circolo (per citare un classico testo di Jay Gould³ che è uno dei miei punti di riferimento).

Ma non è solo la questione ecologica a indurmi a riattualizzare il concetto di storia: un altro motivo è di carattere geopolitico. In effetti, specialmente dopo lo scoppio della guerra russo – ucraina, gli studiosi di geopolitica hanno con decisione proclamato il ritorno della storia⁴; in realtà la guerra ha solo portato allo scoperto una tendenza che era in atto almeno da vent'anni: la crisi della globalizzazione e della potenza unica statunitense, instauratesi dopo l'89, era cominciata nel 2001, si era accelerata con la guerra irakena e ha avuto un culmine simbolico nella ritirata degli occidentali dall'Afghanistan. Nel contempo, sul palcoscenico del mondo hanno fatto il loro ingresso una pluralità di potenze, a partire dalla Cina, che tenta di presentarsi sempre più come la seconda grande potenza mondiale, per arrivare al gruppo dei BRICS, di cui la Cina stessa è uno dei membri, e al fatto che l'ormai storico confronto fra paesi sviluppati e paesi sottosviluppati non corre più solo lungo l'asse Est-Ovest, ma anche lungo quello del Nord e del Sud del mondo. Non che essere una situazione di globalizzazione e omogeneizzazione unilaterale, la realtà attuale ci mostra di nuovo una pluralità di stati, di imperi e di culture che coesistono e che confliggono fra loro. Mi sembra ovvio che questo scenario riproponga la necessità di reintrodurre il concetto di storia; peraltro, se il modello hegeliano è viziato da teleologismo e linearismo, quello che emerge dalla geopolitica è caratterizzato dal privilegio dei temi della violenza e della potenza⁵. Nel tentativo che metto qui in opera, i miei riferimenti sono invece di altro tipo: innanzitutto, la riflessione postcoloniale, e in particolare quella di Dipesh Chakrabarty, in cui sono presenti entrambi le istanze di critica e correzione del concetto tradizionale di storia a cui ho fatto cenno: la reintroduzione del tempo naturale nella storia umana, messa in opera nel recente saggio *Il clima della storia: quattro test*⁶; e l'istanza volta a pluralizzare e deteleologizzare il concetto di storia occidentale, che era uno dei fili conduttori del precedente *Provincializzare l'Europa*⁷.

³ Jay Gould, S., *Time's Arrow, Time's Cycle. Myth and Metaphor in the Discovery of Geological Time*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1987; tr. it. di Libero Sosio, *La freccia del tempo, il ciclo del tempo*, Feltrinelli, Milano 1989.

⁴ Si veda come autorevole esempio Caracciolo, L., *La pace è finita*, Feltrinelli, Milano 2022.

⁵ In proposito, basterà solo menzionare Carl Schmitt, a cui tanta letteratura geopolitica fa ancora oggi riferimento.

⁶ Chakrabarty, D. *The Climate of History: Four Theses*, in "Critical Inquiry", XXXV, 2, Winter 2009, pp. 197-222; tr. it. di Andrea Aureli, in *Clima, Storia e Capitale*, a cura di M. De Giuli e N. Procelluzzi, nottetempo, Milano 2021, pp. 39-74 dell'edizione elettronica.

⁷ Chakrabarty, D., *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton, Princeton University Press 2000, tr. it. di Matteo Bortolini, *Provincializzare l'Europa*, Meltemi, Roma 2004.

È sulla base di queste premesse che cercherò di riproporre alcuni aspetti della riflessione sulla storia di Maurice Merleau-Ponty⁸: farò particolarmente riferimento a testi inediti che appartengono agli anni Cinquanta e Sessanta e che rievocano quell'introduzione in Francia dello strutturalismo a cui egli tanto contribuì, ma che fu appunto legata, a differenza del suo amico Lévi-Strauss e di Foucault, non a una negazione o rimozione del concetto di storia, ma a una sua ridefinizione. Con gli autori appena citati Merleau-Ponty condivide un profondo interesse per il momento della decolonizzazione, indotto, fra l'altro, dalla crisi algerina che egli si trovò a vivere in quegli anni: la sua riflessione sulla storia (e in questo il nostro momento storico ha delle assonanze con quello dei primi anni sessanta) nasce come riflessione sulla crisi del modello sovietico e insieme su quella del modello europeo: si trattava di aprire la cultura europea a un nuovo rapporto sia con la natura che con i popoli del Terzo Mondo. Cercherò di mostrare che, di conseguenza, egli cerca un concetto di storia non lineare e non teleologico, articolato con la Terra e pensato come una coesistenza di freccia e circolo.

2. Terra, storia e "simultaneità"

Per illustrare questi temi, passo quindi direttamente a commentare un passaggio di Merleau-Ponty:

Il possibile, è l'apertura d'*Umwelt* e non un sistema dell'Essere logico (*Unendlichkeit*) in cui ci si installerebbe per idealizzazione. A) spazio-tempo, storicità da riconcepire a partire da questo legame. Il fondamento dell'unità della storia è l'unicità della Terra.⁹

Il corso sull'*Origine della geometria* di Husserl, da cui è tratto questo passo, fu tenuto nel 1959-60: siamo quindi negli ultimi anni della vita del filosofo e questo testo ci documenta uno stadio molto avanzato della sua riflessione. Il punto di partenza sono naturalmente la percezione e la struttura di orizzonte: la base del discorso di Merleau-Ponty sulla

⁸ Per una recente rimessa a punto del tema della storia in Merleau-Ponty – un tema a lungo caduto nell'oblio, anche nella letteratura critica sul filosofo – si vedano la prefazione di Mauro Carbone e la postfazione di Davide Scarso nella recente riedizione della traduzione italiana delle *Avventure della dialettica* (Merleau-Ponty, M., *Les aventures de la dialectique*, Gallimard, Paris 1955; tr. it. a cura di Davide Scarso, *Le avventure della dialettica*, Mimesis, Milano, 2008), risp. a pp. 7 e sgg. e a pp. 231 e sgg..

⁹ Merleau-Ponty, M., *Notes de cours sur L'origine de la géométrie de Husserl*, Sous la direction de R. Barbaras, puf, Paris 1998, p. 83 ; la tr. it. di questo e dei passi seguenti tratti da quest'opera è di chi scrive.

storia è data da questi due concetti. Così come, per quanto riguarda la percezione dello spazio, la mia struttura di orizzonte configura un ritaglio definito su uno sfondo indefinito, che tuttavia è potenzialmente presente, che può cioè, seppur sempre parzialmente, essere attualizzato, lo stesso vale per il tempo: il mio presente percettivo non è fatto di istanti successivi separati, ma comunica, secondo una logica della verticalità o della dimensionalità, con tutto il mio passato; in questo senso Merleau-Ponty critica ripetutamente il classico schema husserliano della successione di passato, presente e futuro come ancora troppo lineare¹⁰; il presente sconfina, non in modo attuale, non secondo una logica tetica e intellettuale, ma secondo uno schema pretetico e preintellettuale, in tutto il passato (così Merleau-Ponty interpreta la nozione psicoanalitica di inconscio). Se dunque nella mia percezione presente io comunico, non in modo chiaro e distinto, ma, per così dire, in modo implicito, con tutto il passato, esiste una storia *dimensionale*, geologica, trascendentale da non confondere con quella per così dire diurna, della successione cronologica rigorosa fra passato, presente e futuro; in ogni mio istante presente è in questo senso *percettivamente contenuto* o presente, se ci si perdona il bisticcio, tutto il passato.

La Terra è dunque un'“arca – arché” che contiene tutta la storia, la nostra coesistenza carnale sulla Terra è la base di tutta la storia. La successione storica è dunque in qualche modo “contenuta” nella grande arca terrestre: la linea si inflette in un circolo e in un'origine. Riporterò ora una serie di passaggi che documentano la sintesi della posizione di Merleau-Ponty che ho appena abbozzato e da cui emerge un'ambiguità teorica. Partirò da due note di lavoro de *Il visibile e l'invisibile*.

NATURA

Novembre 1960

“La natura è al primo giorno” [...] L'*Urtümlich*, l'*Ursprünglich* non appartiene a un tempo trascorso. Si tratta di trovare nel presente la carne del mondo (e non nel passato) un “sempre nuovo” e “sempre lo stesso” – Una specie di tempo del sonno (che è la durata nascente di Bergson, sempre nuova e sempre la stessa). Il sensibile, la Natura, trascendono la distinzione passato presente, realizzano un passaggio dal di dentro dell'uno nell'altro Eternità esistenziale [...] In che senso il paesaggio visibile sotto i miei occhi non è esteriore a, e legato sinteticamente agli... altri momenti del tempo e al passato, ma li ha veramente *dietro di sé* in simultaneità, dentro di sé, senza essere giustapposto a essi “nel” tempo

¹⁰ Cfr. ad es. Merleau-Ponty, M., *Le visible et l'invisible suivi de notes de travail*, texte établi par Claude Lefort, Gallimard, Paris 1964, pp. 248 e sgg. ; tr. it. di Andrea Bonomi, *Il visibile e l'invisibile*, II edizione riveduta a cura di Mauro Carbone, Roma 1999, pp.210 e sgg.

TEMPO E CHIASMA

novembre 1960

[...] Allora passato e presente sono *Ineinander*, ognuno avvolto-avvolgente, – e proprio questo è la carne.¹¹

Come si vede, Merleau-Ponty parla di un rapporto passato-presente che, dovendo andare al di là dei limiti dell'analitica esistenziale, della teticità e della donazione di senso (*Sinngebung*) husserliane, deve essere concepito come di "simultaneità". Anche in una nota di lavoro di qualche mese precedente compaiono espressioni analoghe:

PASSATO "INDISTRUTTIBILE,
E ANALITICA INTENZIONALE, – E ONTOLOGIA
aprile 1960

L'idea freudiana dell'inconscio e del passato come "indistruttibili", come "atemporal" = eliminazione dell'idea comune del tempo come "serie degli *Erlebnisse*" – C'è un passato architettonico. cfr. Proust: i veri biancospini sono i biancospini del passato – Restituire questa vita senza *Erlebnisse*, senza interiorità – che è quello che Piaget chiama, molto male, egocentrismo, – che è, in realtà, la vita "monumentale", la *Stiftung*, l'iniziazione. [...] *l'Ablaufphänomen* che Husserl descrive e tematizza contiene in se stesso ben altro: contiene la "simultaneità", il *passaggio*, il *nunc stans*, la corporeità proustiana come custode del passato, l'immersione in un Essere di trascendenza non ridotto alle "prospettive" della "coscienza" – contiene un rinvio intenzionale che non è solamente dal passato al presente di fatto, empirico, ma anche e reciprocamente dal presente di fatto a un presente dimensionale o *Welt* o Essere, in cui il passato è "simultaneo" con il presente in senso ristretto. Questo rinvio intenzionale *reciproco* segna il limite dell'analitica intenzionale: il punto in cui essa diviene filosofia della trascendenza. Noi incontriamo questo *Ineinander* ogniqualevolta il riferimento intenzionale non è più quello di una *Sinngebung* a una *Sinngebung* che la *motivi*, ma di un "noema" a un "noema". Ed effettivamente qui è proprio il passato ad aderire al presente e non la coscienza del passato ad aderire alla *coscienza* del presente: non è certo vero che la coscienza di aver percepito sostiene quella del passato, viceversa il passato "verticale" contiene in se stesso l'esigenza di esser stato percepito.¹²

L'importante questione teoretica che intendo sollevare a proposito di questi passaggi è la seguente: come dobbiamo intendere la simultaneità di passato e presente che è in essi prospettata? Tutti i momenti del passato diventano simultanei? La Terra conterrebbe tutta la storia in un senso leibniziano, per cui in essa sarebbe già implicito tutto il divenire storico? In che senso allora i momenti del passato possono ancora essere conside-

¹¹ Merleau-Ponty, M., *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 278.

¹² Ivi, p. 255-6.

rati degli autentici passati? Tutto diventa simultaneo e il tempo si riduce allo spazio? Un passaggio in cui si prospetta una possibile riduzione del tempo allo spazio (anche se, letto con attenzione, contiene già la risposta corretta all'interrogativo che abbiamo posto) è il seguente, tratto dal corso su *L'institution. La passivité*:

La riattivazione non è solamente esplicitazione dell'implicito, ma risveglio dell'intenzione originaria totale di cui non era che un'espressione parziale. Contemporaneità di tutte le verità o di tutte le storie. Husserl ritrova qui uno dei sensi della Rivoluzione permanente: l'anticipazione dell'avvenire nel passato totale e nei suoi orizzonti non chiarificati. Ogni epoca anticipa e ritarda su se stessa. Attraverso i loro orizzonti, le epoche si mantengono (coesistono).¹³

Come si vede, la prima frase afferma in modo molto chiaro che la soluzione "leibniziana", secondo cui il passato sarebbe tutto potenzialmente contenuto nel presente, è da Merleau-Ponty esplicitamente rifiutata. Tuttavia, l'inciso immediatamente successivo ("Contemporaneità di tutte le verità o di tutte le storie.") sembra andare proprio nella direzione di una spazializzazione integrale del tempo. Sarà opportuno qui esplicitare alcuni aspetti del problema che sto ponendo, perché non sembri un mero cavillo teoretico-filologico e il lettore ne colga tutti i risvolti di carattere storico-filosofico e anche politico.

La riduzione del tempo allo spazio, la prospettazione di un'archeologia in cui la stratificazione dei diversi tempi si configurava di fatto come una loro contemporaneità e simultaneità fu la posizione di una grossa fetta dello strutturalismo degli anni Sessanta, in particolare di Lévi-Strauss¹⁴ e, in modo diverso, ma su questo punto convergente, del Foucault de *Le parole e le cose*¹⁵ e de *L'archeologia del sapere*¹⁶; i sottintesi politici di questo azzeramento tendenziale del tempo storico erano, come è noto, il riferimento alle rivoluzioni coloniali del Terzo Mondo, la polemica, insieme, col marxismo riformista e con quello sovietico, e la proposta di un'idea di rivoluzione come salto assoluto, come irruzione di un presente "selvaggio" che azzerava la storia occidentale. Tutt'altro, mi pare, su questo punto cruciale, nonostante qualche ambiguità testuale a cui ho fatto riferimento,

¹³ Merleau-Ponty, M., *L'institution. La passivité. Notes de Cours au Collège de France (1954-1955)*, Belin, Paris 2003, p. 42 in margine; la tr. it. di questo e dei passi seguenti tratti da quest'opera è di chi scrive.

¹⁴ Cfr. ad esempio Lévi-Strauss, C., *La pensée sauvage*, Gallimard, Paris 1963; tr. it. di P. Caruso, *Il pensiero selvaggio*, Il Saggiatore, Milano 1964.

¹⁵ Foucault, M., *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris 1966; tr. it. di E. Panaitescu, *Le parole e le cose*, Rizzoli, Milano 1967.

¹⁶ Foucault, M., *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris 1969; tr. it. di G. Bogliolo, Rizzoli, Milano 1971.

era il modello di strutturalismo che Merleau-Ponty proponeva. Ma, prima di continuare a argomentare questo punto, approfondendo ulteriormente la posizione del filosofo, è importante allargare il discorso a alcuni autori novecenteschi che hanno cercato un modello di storia diverso da quello tipicamente occidentale, e, nello stesso tempo, hanno messo in luce alcuni aspetti essenziali e irrinunciabili del concetto di storia; come vedremo, in essi troveremo messa a fuoco la stessa esigenza che la critica del linearismo e dello storicismo tradizionali della visione occidentale non comporti l'azzeramento dell'eterogeneità dei tempi, non implichi che passato, presente e futuro siano messi sullo stesso piano e perdano la loro eterogeneità.

3. Passato e presente in Huizinga, Riegl, Kracauer

Huizinga e Riegl – dalla cui opera complessiva emerge, come è noto, una visione del corso storico che è profondamente critica di quella lineare – hanno insistito entrambi su un aspetto essenziale del concetto di storia, un aspetto che, almeno se si dà, come spesso è avvenuto, una lettura unilaterale del Nietzsche della *Seconda Inattuale*, può apparire profondamente antinicciano.

Partirò da alcuni passaggi del fondamentale saggio sul *Compito della scienza della cultura* (1929)¹⁷ di Huizinga. Per lo storico è primordiale valorizzare il passato come passato e ciò attraverso due fondamentali aspetti: per la storia è essenziale il documento, l'aspetto antiquario, documentario; far storia è valorizzare una traccia, un documento restituendola al suo contesto passato, facendo esplodere nel presente il passato come tale, come altro dal presente. Dopo aver affermato l'esigenza di "una riabilitazione dell'interesse antiquario, messo al bando con disprezzo da Nietzsche come una forma inferiore di storia", Huizinga così prosegue:

Quel desiderio immediato, spontaneo, ingenuo, di cose vecchie appartenenti a giorni passati che anima il dilettante della storia locale e della genealogia, è una forma di sete di sapere non solo primaria, ma dotata anche di una sua compiutezza. È l'inclinazione per il passato. Chi è mosso in questa direzione, vuole capire forse solo una piccola parte del passato, una relazione fra cose, forse, di trascurabile importanza; ma il suo impulso può essere altrettanto profondo e chiaro, altrettanto gravido di vero sapere di quello di colui che vuole comprendere cielo e terra. [...] Lo studioso del particolare [...] appaga un bisogno vitale, obbedisce a un desiderio nobile dello spirito moderno.¹⁸

¹⁷ Huizinga, J., *De task der cultuurgeschiedenis*, in Id., *Verzamelde werken*, 9 voll., Tjeenk Willink & Zoon, Haarlem 1948-53, vol. VII, pp. 35-94; tr. it. di T. Bruni, *Le immagini della storia. Scritti 1905-1941*, a cura di W. De Boer, pp. 33-99.

¹⁸ Ivi, pp.39-40.

Ma Huizinga sottolinea anche un secondo aspetto non meno importante: far storia è rivendicare l'alterità reciproca, l'irriducibilità reciproca di passato e presente: l'interesse presente non può ridurre l'alterità del passato; dobbiamo fare spazio al passato come passato e mantenere in tensione reciproca passato e presente. E questo rientra nel principio più generale del rapporto di coesistenza e di rispetto reciproco fra io e altro (dove l'altro, in questo caso, sono le generazioni passate):

Ogni cultura dal canto suo richiede come condizione vitale l'essere in certa misura impregnata del passato. In ogni civiltà vivono immagini di realtà precedenti che riguardano la comunità portatrice di quella cultura, con cui mantengono un legame affettivo.¹⁹

Di seguito, Huizinga sottolinea anche la necessità, per lo storico, di un "contatto con il passato" che passa per vere e proprie "illuminazioni", ripete la sua polemica riabilitazione dell'interesse antiquario contro Nietzsche e ricorda (in un modo che sarebbe certo piaciuto a Walter Benjamin) le parole di Michelet secondo le quali "la storia è una resurrezione"²⁰.

La lezione di Huizinga è dunque che un'autentica filosofia della storia debba fornire un quadro teorico in cui l'aspetto di irriducibilità, di alterità radicale del passato sia mantenuto.

Su questa lezione convergeva, qualche decennio prima, anche Aloïs Riegl, non solo con la sua multiforme pratica storiografica, ma anche con una consapevolezza teorica che è espressa nel suo celebre testo sul *Culto moderno dei monumenti*²¹: in esso, Riegl sottolineava come proprio la modernità, come secolo storico, ami e difenda il passato come passato, pratici il culto dei monumenti, voglia che nel monumento non sia cancellata la traccia del tempo, che se ne veda la mortalità, la caducità che ne attestano la distanza dal presente:

Nelle opere umane recenti disturbano i segni del trascorrere del tempo (di una decadenza prematura) nello stesso modo in cui nelle opere antiche ci disturbano i segni di un nuovo divenire (restauri vistosi). È piuttosto della limpida percezione del corso circolare e regolare del divenire e del trascorrere del tempo secondo la legge di natura che l'uomo moderno si rallegra a cominciare dall'inizio del Novecento. In questo caso ogni opera

¹⁹ Ivi, p.58.

²⁰ Ivi, pp. 72-73.

²¹ Riegl, A., *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*, Im Verlage von W. Braumüller, Wien und Leipzig 1903; tr. It. di R. Trost e S. Scarrocchia, *Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi*, a cura di S. Scardocchia, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1990.

umana viene intesa come un organismo naturale, nel cui sviluppo nessuno deve ingerirsi: l'organismo deve vivere liberamente e, tutt'al più, l'uomo ha il dovere di proteggerlo da un'estinzione prematura. [...] Se dunque dal punto di vista del valore dell'antico l'efficacia estetica è data dai segni del trascorrere impressi nel monumento, dal degrado dell'opera umana conclusa dovuto alle forze meccaniche e chimiche della natura, risulta che il culto di questo valore non solo non ha alcun interesse a conservare il monumento in uno stato immutato, ma deve trovare una conservazione di siffatto tipo in contrasto con il suo interesse.²²

Ma il riferimento più significativo per il nostro discorso, per la chiarezza teoretica con cui pone il problema, è Siegfried Kracauer: il libro a cui egli lavorò fino alla morte, *Prima delle cose ultime*²³, ancora troppo sottovalutato, è a mio parere uno dei testi fondamentali del '900 sulla storia. A questo testo possiamo riferirci innanzitutto per la sottolineatura, altrettanto forte che in Huizinga e Riegl, dell'esigenza di rispettare il passato come passato; prendendo di mira soprattutto il "presentismo" del Croce di *La storia come pensiero e come azione*²⁴, ma anche quello del Nietzsche della *II Inattuale*, Kracauer parla dell'

illusoria ipotesi che l'interesse per il presente sia la chiave che apre tutte le porte del passato, l'asse intorno a cui gira ogni cosa. Anzi, ogni volta che gli storici – intendo i veri storici – danno al presente ciò che gli è dovuto [...] essi non si sognerebbero neppure di confondere il coinvolgimento nel presente con un'esigenza metodologica. [...] l'interesse per il presente, inteso nel primo senso, preclude tanto poco l'«interesse antiquario» da essere del tutto coerente con un approccio al passato che renda pienamente giustizia alle prove disponibili.²⁵

E, fra i molti che sostengono l'esigenza di dar spazio al passato come passato contro ogni forma di unilaterale presentismo, viene ricordato anche che "è opinione di Huizinga che la vera storia esplora il passato anche perché esso è dotato di un proprio significato autonomo²⁶".

Conseguenza di questa impostazione è il fatto che la critica radicale della linearità della storia non comporta in Kracauer una visione in cui questo momento di linearità sia del tutto abolito (visione che porta dritto a sostenere la fine della storia, come avevamo visto con Lévi-Strauss e col

²² Ivi, p. 45.

²³ Kracauer, S., *The Last Things Before the Last*, Oxford University Press, New York 1969; tr. it. di S. Pennisi, *Prima delle cose ultime*, Marietti, Casale Monferrato 1985.

²⁴ Croce, B., *La storia come pensiero e come azione*, Laterza, Bari 1938.

²⁵ Kracauer, S., *op. cit.*, p. 61.

²⁶ Ivi, p. 62 (il rinvio è a Huizinga, J., *Im Bann der Geschichte. Betrachtungen und Gestaltungen*, Übertragen von W. Kaegi und anderen, Burg-Verlag, Basel 1943, p. 92).

Foucault della sua fase strutturalista). Con una chiarezza e lucidità difficilmente riscontrabili in altri testi novecenteschi, Kracauer, specialmente nel capitolo su *Assuero o l'enigma del tempo*²⁷, mette in guardia dal confondere la critica alla concezione linearista della storia con una visione in cui tutti i momenti della storia siano visti come simultanei; e sottolinea anche come una storia non lineare debba fare i conti con la cronologia:

Si consideri non di meno che noi datiamo il giorno della nostra nascita; che conosciamo la nostra posizione nella catena delle generazioni e che la Morte viene rappresentata con una clessidra.²⁸

Nello sviluppare queste argomentazioni, Kracauer fa anche un fondamentale riferimento (via il grande studio di H.R.Jauss²⁹) alla struttura temporale della *Recherche* proustiana: su come in essa il momento della coesistenza, strutturale, e quello della successione, cronologico o evenemenziale, si tengano reciprocamente. Kracauer approda così a una vera e propria delineazione del tempo storico come kantiana antinomia, plesso di due concetti – freccia e circolo, diacronia e sincronia – inconciliabili, ma inevitabilmente allacciati e coesistenti: quindi, la successione, la diacronia, la cronologia, vanno ripensate, complessificate, pluralizzate, ma non possono essere abolite³⁰.

4. Chiarimento della posizione di Merleau-Ponty

Abbiamo visto due passaggi di Merleau-Ponty che ponevano il problema di una possibile riduzione del tempo allo spazio e che potrebbero ridurre la storia alla simultaneità; abbiamo approfondito con Huizinga, Riegl e Kracauer il carattere cruciale dell'irriducibilità del passato e della dimensione cronologica anche in un concetto di storia che sia comunque non lineare: vediamo ora, essenzialmente sulla base di ulteriori passi di Merleau-Ponty, se la sua concezione della storia va in questa direzione.

²⁷ Ivi, pp. 111 e sgg.

²⁸ Ivi, p. 123.

²⁹ Ivi, p. 129; il riferimento di Kracauer è a Jauss, H.R., *Zeit und Erinnerung in Marcel Proust's «À la recherche du temps perdu»*. *Ein Beitrag zur Theorie des Romans*, Karl Winter, Universitätsverlag, Heidelberg 1955; tr. it. di M. Galli, *Tempo e ricordo nella Recherche di Marcel Proust*, Casa Editrice Le Lettere, Firenze 2003 (è da precisare che si tratta della traduzione della III edizione dell'opera, uscita presso Suhrkamp, Frankfurt am Main 1986).

³⁰ Dato che ho accennato a Foucault, non sarà fuor di luogo ricordare come, nello schema de *Le parole e le cose*, che termina con l'apocalisse della morte dell'uomo e della storia, la successione delle tre epoche che egli distingue sia anche in questo caso una combinazione di coesistenza e successione, sincronia e diacronia.

Ripartirò dal corso sull'*Origine della geometria* di Husserl che ho già citato in precedenza³¹ per cercare alcune risposte. Il passaggio che segue contiene una serie di considerazioni che soddisfano proprio alle esigenze che ho formulato di un passato che sia rispettato come passato e che rimanga nella sua alterità rispetto al presente:

Questa contestazione reciproca [...] identità del «comprendersi» e del «comprendere il passato», universalità laterale attraverso conquista della dimensione di profondità [...] Noi comunichiamo attraverso la *Tiefendimension* (la dimensione della profondità), secondo essa noi siamo al passato ed esso vive in noi in ciò che ebbe di veramente fondamentale.³²

Il passo continua ponendo poi in campo i temi della storia come *Sinn-genesis*, della “quasi temporalità”, di un’idealità collegata essenzialmente al tempo:

[...] una storia che è ben storia, riferimento all’altro; noi siamo momenti del campo aperto, e che non è relazione esteriore causale, che è soggetta alla necessità, – che è *Sinn-genesis*, senso in genesi, che sorge una volta per tutte [...] rimaneggiamento totale delle distinzioni fatti e essenze, reale e ideale. Ci vuole un’idealità che abbia bisogno del tempo.³³

E, in margine, leggiamo il seguente passaggio, cruciale per il discorso che stiamo facendo, su temporalità, intemporalità, sovratemporalità: “Orizzontale e verticale, temporale e intemporale : c’è un intemporale che opera dall’interno del tempo, che è piuttosto onnitemporale³⁴”.

Soffermiamoci brevemente sul significato del termine “onnitemporalità”: Merleau-Ponty sta parlando dell’origine della geometria e del modo in cui l’idealità si fa storia e tradizionalità, si tramanda nel futuro mentre, nello stesso tempo, il futuro sviluppa il solco del passato. Ora, proprio qui – in questi processi della *Nachstiftung*, della *Endstiftung* e nel carattere retroattivo del vero, su cui più sotto ritornerò – troviamo quell’avvolgersi di linea e circolo che cercavamo. Infatti, il problema che Merleau-Ponty sta qui mettendo a fuoco è proprio il significato preciso della “simultaneità” su cui ho aperto l’interrogativo: la “compresenza” e la “simultaneità” non vanno pensate come una semplice potenzialità in cui tutto è già contenuto (secondo lo schema “leibniziano” a cui abbiamo accennato): il nuovo non è già pronto e preesistente accanto al vecchio; se dobbiamo dar conto della storia, bisogna lasciare spazio al futuro, bi-

³¹ Merleau-Ponty, M., *Notes de cours sur L'origine de la géométrie de Husserl*, cit.

³² Ivi, p. 20.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*, nota 3.

sogna che sia garantita la *creazione* del nuovo; in altri termini, la linearità, il progresso non devono essere totalmente cancellati, ma piuttosto fatti giocare con il polo del circolo e della ripetizione. Il passaggio di Merleau-Ponty che ora citerò conferma questo; esso mette in forte rilievo come sia essenziale, se si vuol parlare di storia della geometria, tener fermo che essa non è lo svolgimento di una verità eterna preesistente, ma che, al contrario, di volta in volta, vengono create verità nuove; in altri termini, interrogarsi sull'origine della geometria significa dar conto del fatto che il concetto di verità è essenzialmente, intimamente storico, temporale:

ciò che là viene colto [nel momento in cui si creano le prime verità della geometria NDR] non è intemporale, la ricerca non contiene già il suo risultato, il senso su cui si riflette non è una *quiddità* positiva, la riflessione non è semplice analisi. Essa è interrogazione di una tradizione [...] la geometria [...] si offre come legata a un passato in generale, a degli uomini che come tali non sono conosciuti da noi. Ma questo non sapere è un sapere.³⁵

Su questa linea argomentativa, troviamo il passaggio più decisivo per quanto riguarda l'interrogativo che abbiamo posto a proposito del significato della simultaneità delle estasi del tempo:

L'essenza della tradizione è di non poter essere colta immediatamente in un'essenza statica. La geometria e la sua tradizione divengono davanti alla nostra riflessione una cavità, aprono una dimensione. Non si tratta di interrogare tutto questo, tutti questi rinvii intenzionali, ma *per principio essi non sono inclusi in un'essenza attuale e simultanea* [corsivo mio].³⁶

Questo passaggio mi sembra togliere ogni ambiguità all'affermazione, che più sopra abbiamo trovato, secondo la quale il passato è tutto contenuto nel presente: esso non lo è *attualmente*, una parte di esso rimane sullo sfondo, rimane passato, è presente solo preteticamente. Naturalmente questa argomentazione si basa sul concetto di *creux*, di vuoto relativo³⁷,

³⁵ Ivi, pp. 21-22.

³⁶ Ivi, p. 22.

³⁷ Su questo tema del *creux* che, nel pensiero di Merleau-Ponty, coincide col problema dello statuto ontologico del negativo, cfr. da ultimo l'eccellente lavoro di Missiroli, P., *Il posto del negativo. Filosofia e questione dell'umano alla luce dell'antropocene*, Meltemi, Milano 2023, spec. il cap. IV. Ovviamente, di nuovo è da precisare che questo *creux* originario non rappresenta una preesistenza potenziale di tutto ciò che poi verrà a partire da esso costruito: proprio perché vi è storia autentica, novità e costruzione, gli sviluppi a partire da esso sono imprevedibili ed essenzialmente legati alla categoria della libertà, che per Merleau-Ponty rimane fondamentale. Del resto, è questo un punto che era già assodato già nel Merleau-Ponty della *Fenomenologia della percezione*, in cui il capitolo sul tempo non a caso precede quello, finale, sulla libertà.

che altro non è che il concetto merleau-pontyano di natura e di selvaggio; esso permette che la riattivazione del passato sia anche produzione del nuovo e quindi progresso, seppur relativo, poiché la scoperta del nuovo comporta sempre anche una parziale e temporanea rimozione del vecchio. Infatti subito dopo Merleau-Ponty continua:

Superamento dell'alternativa storia o filosofia attraverso l'introduzione di una familiarità di ogni attività umana con ogni attività umana, di un *wissen* potenziale/ possibilità pretracciate / di tutto ciò che è creato dall'uomo, di tutta la cultura, che non è sapere esplicito, possesso intellettuale, ma che è sapere dell'ignoranza / presenza in me del passato come passato / e che assicura comunicazione tra me e la storia, perché la tradizione è oblio delle origini, rapporto a un'origine che non è considerata dal presente, e che opera in noi e spinge avanti la geometria, proprio perché essa non è posseduta dal pensiero.³⁸

Siamo dunque nel pieno di una concezione per cui il vuoto e l'oblio diventano il motore della storia: il rapportarsi a tutto il passato non implica solo continuità, ma anche discontinuità, poiché esso non diventa tutto totalmente (teticamente) presente, ma di volta in volta ne vengono obliate delle parti. E poco sotto Merleau-Ponty aggiunge: “una tradizione, cioè un pieno fatto di un certo vuoto (di un certo «oblio»), una negatività circoscritta, che dunque invoca riferimento al fuori³⁹”.

Il proseguimento del discorso mette in campo il fondamentale concetto merleau-pontyano della *Stiftung*⁴⁰, a cui tutto il corso è dedicato, e apre sulla questione (pure cruciale per il problema del nesso linea/circolo) della *retroattività del vero*:

[Il rapporto *Vorstiftung-Nachstiftung* = soluzione del problema passato-presente, io-altro, Io-mio futuro: *Vollzug-Nachvollzug*: un'unità come quella dei lati di una cosa.⁴¹]

Per chiarire questo passaggio, approfondiamo la questione della retroattività del vero, del protogeometra che, inventando la geometria, proietta il vero dietro di sé: questa tradizionalità è doppia, bidirezionale (e in questo abbiamo già, di nuovo, la freccia e il circolo) e comporta la solidarietà del nuovo e dell'oblio, dello scoprire e del coprire. Richiamerò qui quello che Merleau-Ponty, nel già citato corso su *L'Institution*. *La passivité* dice sull'in-

³⁸ Merleau-Ponty, M., *Notes de cours sur L'origine de la géométrie de Husserl*, cit., p. 22.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Nel panorama assai vasto di studi anche recenti dedicati a questo tema, si veda E. Lisciani Petrini, *Merleau-Ponty: potenza dell'istituzione*, in “Discipline Filosofiche”, XXIX, 2, 2019, pp. 71-98, con relativa bibliografia.

⁴¹ Ivi, p. 23.

telligenza, riprendendo Wertheimer⁴²: questa facoltà consiste nella capacità di riorganizzare un campo che si dà come oggettiva: io dimentico che la mia invenzione è una mia produzione storica – dimentico che esiste un prima e un dopo la mia creazione, oblio una cronologia, una successione, assottiglio e naturalizzo la mia creazione e ne rimuovo la storicità e parzialità; certo, questo dimenticare è la condizione per andare avanti, per far apparire qualcosa di nuovo, perché ci sia il futuro: per andar avanti dobbiamo sempre andare un po' indietro, non solo nel senso della riattivazione, ma anche nel senso della perdita parziale: così come in un panorama, se metto a fuoco qualcosa, sfuoco qualcos'altro. Ma è ovvio che qui siamo nel tempo, e non nello spazio, e i momenti che mi sono (preteticamente, dimensionalmente) presenti e simultanei mantengono anche la loro specificità cronologica: ogni passato è veramente passato e dunque anche inserito in una successione, anche se questa successione non è quella semplice della linea, ma, per così dire, si incurva e si gonfia. Questa compresenza di circolo e linea, che potremmo raffigurare anche con l'immagine della spirale, è infatti da Merleau-Ponty qualificata come una struttura temporale a *zig-zag* (ma anche come una storia che avanza come i gamberi):

La storia del sapere si contrae su se stessa man mano che avanza, ma essa non buca mai l'ordine delle strutture, la sua luce non è mai al presente, c'è un doppio rapporto di *Fundierung*. Questa storia procede come i gamberi, guarda verso il passato, non vede in faccia il mondo delle idee.⁴³

E alcune pagine dopo egli torna sulla metafora dello *zig-zag*:

Non c'è un mondo intellegibile, c'è una cultura. [Cioè] degli apparati di conoscenza (parole, libri, opere) che aprono un campo ideologico. Esterno e interno della cultura: gli apparati, e il loro campo. Dal primo punto di vista ci sono solo termini discontinui, uno dopo l'altro, degli «oggetti culturali» e delle «coscienze che li animano, creazione continua. Dal secondo punto di vista, l'idea, si potrebbe credere che al contrario il passato contenga il presente (illusione retrospettiva) o che il presente conservi effettivamente tutto il passato nella sua attualità, la sua profondità vivente (altra forma della stessa illusione). [Bisogna] pensare i due rapporti insieme, cioè: l'idea come campo non contiene ciò che vi si svilupperà, e tuttavia essa dà inizio a una teleologia. Lo sviluppo non è rettilineo, ma i suoi zig-zag sono [uno] sviluppo, perché il rettilineo è *Sinnentleerung*, e il zig-zag riprende, riattiva altrimenti ciò che è stato fondato.⁴⁴

⁴² Merleau-Ponty, M., *L'institution. La passivité. Notes de Cours au Collège de France (1954-1955)*, cit., p. 93.

⁴³ Ivi, p. 92.

⁴⁴ Ivi, p. 98-9. E *supra*, parlando delle pennellate di Cézanne, di cui «ciascuna scelta rifà la pittura ereditandola» (ivi, p. 86), possiamo leggere: «Istituzione di un'opera, come di un amore [vuol dire] senso come significazione aperta, che si sviluppa per gemmazio-

Questo insieme di passaggi mi pare dimostrare quanto sia forte in Merleau-Ponty l'esigenza di pensare il momento del nuovo dentro un modello che è quello della tradizione; il discontinuo e il continuo sono strettamente correlativi; né tutto il passato contiene il presente, né tutto il presente contiene il passato ma, secondo una struttura antinomica kantiana, sono vere entrambi queste affermazioni. La linea a zig-zag, la contemporaneità dell'anticipo e del ritardo, la spirale che procedendo avanti nello stesso tempo si avvolge su di sé sono tutte metafore che comportano la pluralità delle direzioni e dei tempi, che sono mantenuti nella loro alterità: in questo modello il futuro non supera o annulla i passati, ma coesiste con essi; il progresso avviene non andando avanti, ma spostando il centro, procedendo, per così dire, di lato. Ne risulta una visione della storia non come un corso unico, ma come un essere a molte entrate, in corrispondenza con l'idea di Terra o Natura o suolo così centrale nella filosofia di Merleau-Ponty; il momento culturale della storia accentua, rispetto a quei concetti, la caratteristica di essere produzione di differenze, ma ne costituisce, d'altro lato, una continuazione e uno sviluppo. È anche ovvio che questo decentramento e questa pluralizzazione non sono un annichilimento del tempo storico tradizionalmente inteso; nel momento della creazione (della *Stiftung*, dell'istituzione) chi crea comunica non solo con la natura e con tutta la terra, ma anche con tutto il passato – egli *eredita*; egli ritorna alla totalità originaria, senza che i vari tempi siano annullati nella loro diversità: essi mantengono la loro specificità storica, anche se il centro cambia, il punto di vista si sposta, la prospettiva si decentra e tutto il passato viene anche trasformato.

5. Conclusioni

Riprendendo ora i temi a cui ho accennato all'inizio, in cui parlavo del riemergere oggi del concetto di storia e all'esigenza di ripensarlo e riproporne l'attualità, mi pare che, a questo scopo, riprendere il percorso che Merleau-Ponty aveva iniziato fra la metà degli anni '50 e il principio degli anni '60, rinnovando e non cancellando tale concetto, possa dimostrarsi fruttuoso: al vecchio storicismo non si può più contrapporre un'idea di fine della storia, un antistoricismo come quello che, deviando dalla direzione che Merleau-Ponty aveva impresso, prese piede negli anni '60. In questo senso, il percorso qui intrapreso ha come uno dei suoi obiettivi polemici principali il nichilismo nicciano e la cancellazione dell'idea di

ne, svolta, decentramento e ricentrimento, zig-zag, passaggio ambiguo, con una sorta di identità del tutto e delle parti, dell'inizio e della fine. Sorta di eternità esistenziale per auto-interpretazione" (ivi, p.87).

storia che esso si portò dietro in quegli anni: tutto quello che ho cercato di argomentare vuole ridare dignità e spessore al concetto di storia, permettendo di farne di nuovo un concetto operativo nel nostro presente. E sottolineo come proponendo quest'impostazione sto cercando di riabilitare le nozioni di futuro e di progresso: nel momento in cui, oggi, il problema ecologico viene spesso formulato non solo nei termini di un ritorno di una pura e semplice visione ciclica della storia, ma in quelli di un vero e proprio catastrofismo, mi sembra politicamente essenziale tentare di elaborare un modello filosofico che riabiliti, senza certezze metafisiche o illusioni totalitarie, la possibilità, per la cultura, di immaginare nuovi modelli sociali e nuovi rapporti dell'uomo con la natura. Sono però anche consapevole che, se in questo abbozzo di un nuovo concetto di storia ci può essere qualcosa di accettabile, la vera sfida è data dal confronto della tradizione occidentale, di cui cerco di fare una riformulazione, con le culture dei popoli del Sud del mondo: una storia che sia freccia e circolo, che sia costellazione a molte entrate, e che rispetti anche il tempo della natura e non lo fagociti, può essere un modello anche per loro? O essi ci propongono un'altra idea di storia? Ma, se fosse così, questa altra e diversa idea non dovrà comunque relazionarsi in qualche modo alla nostra? Non dovrà pur essere ancora in qualche modo *una storia*? A meno che non si creda a quella che mi sembra la risposta più occidentale possibile: e cioè che siamo destinati all'apocalisse, alla catastrofe totale.

Storia come campo e come dimensione del corpo: freccia e circolo, tradizione e innovazione in Maurice Merleau-Ponty

Starting from some considerations about the present historical situation, characterized by the ecological crisis and the end of the globalization as it has been known in the last thirty years, an attempt is made to reintroduce the concept of history, against the idea of “the end of history” which had course since the Nineties. It is from this point of view that Merleau-Ponty’s theorization of history, especially in *The Visible and the Invisible* and in some courses of the *College de France* (*Institution. Passivité, L’Origin of geometrie de Husserl*), is reconsidered. A particular stress is given to the model of “circle-array”, which is present – even if not in these literal terms – in the philosopher’s theory of history and a parallel with the history’s models of Huizinga, Riegl and Kracauer is proposed, to clarify the concept of “simultaneity of times” and of “omnitemporality”, which are fundamental in Merleau-Ponty’s vision.

KEYWORDS: Ecological crisis, History, Progress, Cyclicity, Merleau-Ponty

Giovanni Gurisatti

Parola del corpo e corpo della parola.

Espressione, percezione, linguaggio tra Benjamin e Merleau-Ponty

1. Dalla mistica all'antropologia

Secondo indicazioni che è lo stesso Benjamin a fornire, la sua filosofia del linguaggio si sviluppa in tre momenti, corrispondenti ai seguenti scritti: 1. *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo* (1916); *Il compito del traduttore* (1921); 2. *Premessa gnoseologica al Dramma barocco tedesco* (1923-1925); 3. *Sulla facoltà mimetica* (1933); *Dottrina della somiglianza* (1933); *Problemi della sociologia del linguaggio* (1935). Per un confronto con il Merleau-Ponty della *Fenomenologia della percezione* (1945) i testi benjaminiani da prendersi in considerazione sono quelli relativi al terzo punto. Nondimeno può risultare utile illustrare in estrema sintesi le idee di fondo del saggio *Sulla lingua*, giacché i successivi scritti sulla “facoltà mimetica” non sarebbero che un tentativo di tradurre la nozione mistico-esoterica e romantica di lingua sviluppata nel 1916 in una concezione definibile come “materialistico-antropologica”, che tuttavia ne coglie e mantiene l'essenza di fondo. Poiché ce ne siamo occupati analiticamente altrove¹, ci limitiamo qui a indicare i punti rilevanti ai fini del nostro discorso:

a) la critica della concezione strumentale-funzionalistica della lingua (definita “borghese”, ma anche “falsa, vacua, inconsistente”)², secondo cui essa è *solo* un mezzo arbitrario-convenzionale di designazione, enunciazione, informazione, comunicazione di oggetti e pensieri in sé già costituiti – concezione “semiotica”, che non è falsa, ma *riduttiva* rispetto al grandioso fenomeno “ermeneutico” del linguaggio: “Mediante la parola l'uomo è unito con la lingua delle cose. [...] Così non può più sorgere

¹ Mi limito qui al mio lavoro più recente: *Ritrarre è tradurre – Tradurre è ritrarre. Sulla traduzione come pratica ermeneutica tra Gadamer e Benjamin*, in “Studi di Estetica”, anno L, IV serie, 1, 2022, pp. 53-76.

² Cfr. W. Benjamin, *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo* [SL], tr. it. di R. Solmi in *Opere complete di Walter Benjamin* [OCWB], a cura di R. Tiedemann e H. Schwepenhäuser, ed. it. a c. di E. Ganni, vol. I: *Scritti 1906-1922*, Einaudi, Torino 2008, pp. 284 e 289.

l'idea [...] che la parola si rapporti alla cosa casualmente, che essa sia un segno delle cose (o della loro conoscenza) posto mercé una qualche convenzione. La lingua non dà mai puri segni”³.

b) Tale critica impone di chiedersi non come funziona (dal punto di vista logico, grammaticale, sintattico, pragmatico) il linguaggio in quanto strumento, bensì “che cos’è” il linguaggio nella sua origine, dunque nella sua *essenza* onto(teo)logica – il che conduce a contrapporre, a una teoria del segno convenzionale, una teoria del “nome” originario, inteso non come mezzo arbitrario, ma come medium *mimetico-espressivo* di una “comunità magica, magica affinità” tra uomo e mondo⁴.

c) Lo statuto medianico del nome implica il presupposto, di matrice mistica (si pensi al Böhme del *De signatura rerum*), secondo cui “non vi è evento o cosa nella natura animata o inanimata che non partecipi in qualche modo della lingua, poiché è essenziale a ogni cosa comunicare il proprio contenuto spirituale [...], non possiamo concepire nulla che non comunichi nell’espressione la sua essenza spirituale”⁵. Natura, mondo, cose non sono oggetti posti da un soggetto, ma *fenomeni in sé espressivi* che, nella loro lingua, si offrono spontaneamente alla percezione.

d) Il nome è il medium “inesplicabile e mistico” del reciproco venirsi incontro di lingua del mondo e lingua dell’uomo: “Il nome che l’uomo dà alla cosa dipende dal modo in cui essa gli si comunica. [...] Nel nome la parola [...] è divenuta in parte ricettiva, anche se linguisticamente ricettiva. Questa ricezione è rivolta alla lingua delle cose stesse [...]. [Il compito dell’uomo è quello] di nominare le cose. Accogliendo la lingua muta e senza nome delle cose e trasponendola in suoni nel nome, l’uomo risolve questo compito”⁶. Benjamin non parla di *produzione* di significato da parte dell’uomo ma di *traduzione* spontaneamente ricettiva⁷, nel medium del nome, della lingua delle cose nella lingua dell’uomo.

e) L’espressione delle cose trova nell’uomo una corrispondenza mimetica, *sia corporea che verbale*, come scrive Hamann (citato da Benjamin): nel “paradiso”, “ogni manifestazione della natura era una parola”, “tutto ciò che l’uomo originariamente *ha udito, ha visto con gli occhi, e le sue mani hanno toccato* era parola vivente [...]. Con questa parola in bocca e nel cuore l’origine del linguaggio era così naturale, facile e spontanea come un gioco da bambini”⁸.

³ Ivi, p. 289.

⁴ Cfr. ivi, pp. 287 e 290.

⁵ Ivi, p. 281.

⁶ Ivi, p. 290.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Ivi, pp. 290-291, corsivo nostro (cfr. J.G. Hamann, *Ultime volontà del Cavaliere di Rosacroce attorno all’origine divina e umana del linguaggio*, in *Scritti sul linguaggio 1760-1773*,

Nel suo primordiale essere-nel-mondo, Adamo nomina le cose in quanto le ode, vede, tocca. Solo in virtù di tale correlazione corporeo-percettiva-ricettiva *sinestetica* la loro espressione può tradursi nella lingua umana. Ed è proprio il venire meno, con il “peccato originale”, di tale simbiosi simbolica e sinestetica tra uomo e mondo a dare origine alla lingua come puro “mezzo” e alla parola come “*semplice* segno”⁹, la cui funzione strumentale è di comunicare esteriormente un significato convenzionale, esonerato dal dialogo mimetico con le cose. Con la rottura di questo dialogo, in cui la “funzione comunicante” (semiotica) si impone sulla “funzione simbolica” (espressiva), nasce la vicenda post-paradisica, post-babelica delle lingue storiche, che consiste nel loro progressivo sbilanciamento sul polo “profano” del segno in quanto asserto ed enunciato arbitrario.

La successiva riflessione di Benjamin sulla “facoltà mimetica” può essere intesa come una traduzione in senso materialistico-antropologico del mito mistico-teologico del *Genesi* e della figura di Adamo. In questa nuova prospettiva i protagonisti sono, dal punto di vista filogenetico (sviluppo della specie) il “primitivo”, e ontogenetico (sviluppo dell’individuo) il “bambino”, entrambe tipologie umane in cui la facoltà mimetica è particolarmente sviluppata. Essa è infatti quella innata capacità *fisiognomica* di scorgere affinità e analogie, produrre somiglianze e corrispondenze tra le differenti espressioni del mondo fenomenico, nonché di assimilarsi a esse imitandole tramite il corpo mimetico-espressivo¹⁰: “La più antica forma di mimesi”, avrebbe scritto altrove Benjamin, “conosce un’unica materia con cui crea: il corpo stesso di colui che esercita la mimesi. Danza e lingua, gesto corporeo e gesto labiale sono le più antiche manifestazioni della mimesi. Colui che esercita la mimesi rende apparente il suo oggetto. Si può dire anche che reciti il suo oggetto”¹¹.

Come il “genio mimetico”¹² dell’uomo primitivo, in base alla sua capacità di scorgere e produrre “analogie e corrispondenze”, si esplica in danze, cerimonie di culto, rituali magici e divinatori, in miti, magia, astrologia e chiaroveggenza, così quello del bambino trova espressione nei giochi e nei giocattoli, nei gesti imitativi, comportamenti assimilatori e simpatie-

a c. di A. Pupi, Bibliopolis, Napoli 1977, p. 161, trad. mod.).

⁹ SL, p. 292.

¹⁰ Cfr. W. Benjamin, *Sulla facoltà mimetica* [FM], tr. it. di R. Solmi, in OCWB, vol. V: *Scritti 1932-1933*, 2003, p. 522.

¹¹ W. Benjamin, *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica [prima stesura]*, tr. it. di E. Filippini e H. Riediger, in OCWB, vol. VI: *Scritti 1934-1937*, 2004, p. 288, nota 10, trad. mod.

¹² Cfr. FM, p. 523; cfr. W. Benjamin, *Dottrina della somiglianza* [DS], tr. it. di F. Boarini in OCWB, vol. V, p. 439.

tici dell'infanzia, anch'essi "magici", il cui *medium* non può che essere il corpo espressivo e multisensoriale, capace di stabilire un rapporto di affinità e comunità simbolica con un mondo percepito come vivente e animato. Ma per Benjamin, come la "facoltà espressiva" di Adamo, anche la "facoltà mimetica" del primitivo ha subito, nel corso della storia della specie umana, un processo di indebolimento e atrofizzazione, sicché "il mondo percettivo dell'uomo moderno non contiene più che scarsi relitti di quelle corrispondenze e analogie magiche che erano familiari ai popoli antichi"¹³. E lo stesso accade al mondo percettivo (discorsivo) dell'adulto rispetto a quello (prediscorsivo) del bambino¹⁴. Dal punto di vista sia filogenetico che ontogenetico è come se la facoltà mimetico-fisiognomica rimanesse attiva, sì, ma a livello inconscio/subconscio:

Si può affermare che i casi in cui [gli uomini] nella vita quotidiana percepiscono consapevolmente le somiglianze sono solo un minuscolo frammento degli innumerevoli casi in cui la somiglianza li determina inconsapevolmente. Le somiglianze percepite consapevolmente – per esempio nei volti – sono, se paragonate alle molte altre somiglianze percepite inconsapevolmente o non percepite affatto, come la massiccia pancia sommersa dell'iceberg rispetto alla piccola punta emersa che si vede affiorare in superficie. [...] [Un tempo] la facoltà, ormai scomparsa, di assimilarsi andava ben oltre il ristretto universo percettivo in cui noi siamo ancora in grado di scorgere la somiglianza.¹⁵

È per questo che "l'impulso irrefrenabile" della facoltà mimetico-fisiognomica agisce con tanta maggiore energia là dove – come nel sogno, nella malattia, nelle allucinazioni dovute alle droghe – il normale impianto rappresentativo cosciente dell'adulto subisce un depotenziamento, consentendo al corpo di riacquistare la sua primordiale, *infantile* poieticità. Nell'ipotesi che "l'haschisch, l'oppio e le altre droghe" possano svolgere una funzione nell'indagine materialistico-antropologica delle energie (potenzialmente eversive) riposte dell'ebbrezza¹⁶, Benjamin negli anni tra il 1928 e il 1933 conduce esperimenti con la droga, potendo constatare come l'assunzione di sostanze stupefacenti – in analogia con la dimensione onirica, patologica, infantile – liberi riposte modalità percettive spaziali, temporali, sensitive, immersive, sinestetiche, fisiognomiche, in cui uomini e cose – suoni, forme, colori, odori, materie, disegni, scrit-

¹³ FM, pp. 522-523; cfr. DS, pp. 442-443.

¹⁴ "Il bambino [possiede] quella dote della mimesi che nei tempi antichi apparteneva all'umanità e che oggi agisce indisturbata solo in lui" (W. Benjamin, *Appendici a 'Dottrina della somiglianza'* [ADS], tr. it. di F. Boarini, in OCWB, vol. V, p. 447).

¹⁵ DS, pp. 438-439 e 443, trad. mod.

¹⁶ Cfr. W. Benjamin, *Il Surrealismo. L'ultima istantanea sugli intellettuali europei*, tr. it. di A. Marietti Solmi, in OCWB, vol. III: *Scritti 1928-1929*, 2010, p. 203.

ture, parole, eccetera – si trovano costretti “ad entrare nei più straordinari rapporti reciproci”¹⁷. “La categoria della somiglianza”, scrive in un frammento del *Passagen-Werk*, “che per la coscienza desta non ha che un significato molto ristretto, nell’universo dell’*hascisch* ne riceve uno illimitato. In essa tutto è volto, ogni cosa ha l’intensità della presenza viva che permette di cercarvi come in un volto i tratti apparenti. In questa circostanza persino una proposizione riceve un volto (per non parlare di una parola singola)”¹⁸.

Già qui è possibile stabilire una prima analogia con il Merleau-Ponty della *Fenomenologia della percezione*, per cui il soggetto incarnato, il corpo “proprio” percettivo ed espressivo, stabilisce con le cose un rapporto immanente, immersivo, simpatetico, di scambio e accoppiamento reciproco, differente da quello cosciente-intellettuale-rappresentativo che contrappone, in modo distaccato, il soggetto a un oggetto, ritrovando così “il miracolo dell’espressione in tutti gli altri ‘oggetti’”¹⁹. “Il senso di una cosa”, scrive Merleau-Ponty in termini “fisiognomici”,

abita questa cosa come l’anima abita il corpo: non è dietro le apparenze; il senso [della cosa] [...] non è una certa idea [della cosa] che ne coordina gli aspetti sensoriali e che sarebbe accessibile al solo intelletto, ma anima [la cosa], si incarna in ess[a] con evidenza. Ecco perché diciamo che nella percezione la cosa ci è data ‘in persona’ o ‘in carne e ossa’. [...] La cosa realizza questo miracolo dell’espressione: un interiore che si rivela all’esterno.²⁰

Ciò che importa, per entrambi gli autori, è il rapporto di scambievole correlazione tra la cosa e il corpo esistente (il “soggetto incarnato”), che “fa presa” su di essa *prima* che il pensiero oggettivo (il soggetto come coscienza rappresentativa) intervenga a recidere il loro legame primordiale. Come il Benjamin del saggio *Sulla lingua* chiama in causa Hamann – per cui l’atto della nominazione delle cose sintetizza udire, vedere, tastare –, Merleau-Ponty fa riferimento all’approccio sinestetico di Herder, che nel *Saggio sull’origine del linguaggio* (1772) parla dell’uomo – del suo corpo – come di un *sensorium commune*²¹, da cui può scaturire l’espressione gestuale-linguistica: “Il mio corpo”, scrive Merleau-Ponty tematizzando l’origine delle parole, “è il luogo, o meglio l’attualità stessa del fenome-

¹⁷ W. Benjamin, *Sull’*hascisch**, a cura di G. Backhaus, Einaudi, Torino 1975, p. 27.

¹⁸ W. Benjamin, *Appunti e materiali*, tr. it. di G. Russo in OCWB, vol. IX: *I “passages” di Parigi*, 2000, p. 467 [M 1a, 1].

¹⁹ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione* [FP], tr. it. di A. Bonomi, Bompiani-Giunti, Milano 2019², p. 270 e cfr. *ivi*, pp. 417-418.

²⁰ *Ivi*, p. 417.

²¹ Cfr. J.G. Herder, *Saggio sull’origine del linguaggio*, a c. di G. Necco, SES, Roma 1954, p. 61.

no d'espressione, in esso l'esperienza visiva e l'esperienza auditiva, per esempio, sono l'una pregnante dell'altra, il loro valore espressivo fonda l'unità antepredicativa del mondo percepito e, attraverso di essa, l'espressione verbale e il significato intellettuale. Il mio corpo è la testura comune di tutti gli oggetti"²².

Lo "schema corporeo" di Merleau-Ponty è quindi *unità del corpo come unità dei sensi*, in grado di generare una simbolica del mondo in virtù di una percezione immersiva, inerente, simpatetica dell'oggetto che viene *prima* di ogni coscienza riflessiva: "In questo strato originario del sentire", scrive, "che ritroviamo a condizione di coincidere veramente con l'atto percettivo e di abbandonare l'atteggiamento critico, io vivo l'unità del soggetto e l'unità intersensoriale della cosa, non li penso, come faranno l'analisi riflessiva e la scienza"²³. Anch'egli ritrova tale percezione primordiale, "non tetica, preoggettiva e precosciente"²⁴ del mondo in ciò che affiora "sotto l'effetto della mescalina", dove "tutto avviene come se [...] si vedessero 'cadere le barriere stabilite fra i sensi nel corso dell'evoluzione'"²⁵, quando l'esperienza sinestetica degli oggetti riprende il sopravvento sulla loro consueta apprensione separativa fisico-geometrica. Al medesimo "spazio antropologico" (opposto allo "spazio geometrico") rivelato dagli effetti della mescalina appartengono l'umanità primitiva, la magia, i miti, la divinazione, la schizofrenia, la follia, la notte, il sonno, il sogno, l'infanzia, la poesia, l'arte²⁶, tutte sfere esperienziali che vengono rifiutate e destituite di senso dalla coscienza riflessiva e dal pensiero oggettivo²⁷. Nel caso del primitivo, del malato e del fanciullo

ogni 'apparizione' è [...] un'incarnazione, e gli esseri non sono tanto definiti da 'proprietà', quanto da caratteri fisiognomici. [...] Perché le cose sono prese per l'incarnazione di ciò che esprimono [...]. Un'ombra che passa, il fruscio di un albero hanno un senso [...]. Prima degli 'atti di significazione' del pensiero teorico e tetico, dobbiamo riconoscere le 'esperienze espressive', prima del senso semiotico (*Zeichen-Sinn*), il senso espressivo (*Ausdrucks-Sinn*).²⁸

Sia per Benjamin che per Merleau-Ponty l'indagine filosofica degli "spazi antropologici" ha il compito di "risvegliare", nella percezione-esperienza attuale, la relazione primordiale di prossimità, solidarietà e inerenza tra uomo e mondo che viene rimossa e cancellata dalla perce-

²² FP, p. 314.

²³ Ivi, p. 318.

²⁴ Ivi, p. 322.

²⁵ Ivi, p. 307.

²⁶ Cfr. ivi, pp. 370-384.

²⁷ Cfr. ivi, p. 378.

²⁸ Ivi, pp. 379 e 381, trad. mod.

zione quotidiana, dal pensiero oggettivo e dall'analisi riflessiva. Il programma di Merleau-Ponty potrebbe essere lo stesso di Benjamin: "Noi abbiamo imparato a revocare in dubbio il pensiero oggettivo, e, al di qua delle rappresentazioni scientifiche del mondo e del corpo, abbiamo preso contatto con una esperienza del corpo e del mondo che tali rappresentazioni non riescono a riassorbire".²⁹

2. La parola del corpo

Su queste basi "antropologiche" la convergenza dei due autori circa l'origine (l'essenza) del linguaggio è inevitabile, sempre alla luce dell'assunto secondo cui "la lingua, com'è ovvio [*altrove*: 'come gli studiosi ben sanno'], non è un sistema convenuto di segni"³⁰. Nel saggio sulla sociologia del linguaggio Benjamin critica esplicitamente l'indirizzo del Circolo di Vienna, e del "logicista" Carnap, esclusivamente interessati alle "funzioni rappresentative dei segni", alla "sintassi logica", al "linguaggio come calcolo", quindi alla subordinazione della lingua alla "logica generale della scienza"³¹. Ciò che gli interessa è recuperare le energie linguistiche (espressive, mimetiche, fisiognomiche) che eccedono il piano della funzionalità semantica e della sintassi denotativa³². Analogamente, in *Fenomenologia della percezione* Merleau-Ponty ribadisce che la parola non è il mero "involucro vuoto, inerte", ovvero il "segno, l'accessorio esteriore" del pensiero e dei processi intellettuali³³, con l'unica funzione strumentale di enunciare, esternare, denotare. La sua critica al linguaggio come "segno convenzionale e arbitrario", "semplice annotazione di un pensiero puro e chiaro per se stesso"³⁴, è netta; com'è netta la necessità di ritornare al senso *proprio* della parola, cioè al suo significato *gestuale-espressivo* (corporeo, esistenziale, affettivo, emozionale, estetico) immanente, irriducibile al suo "significato [enunciato] concettuale"³⁵, là dove pensiero e parola "si avvolgono vicendevolmente, il senso è preso nella parola e la parola è l'esistenza esteriore del senso"³⁶. Questa distinzione

²⁹ Ivi, p. 454.

³⁰ FM, p. 523; cfr. DS, p. 440.

³¹ W. Benjamin, *Problemi della sociologia del linguaggio* [PSL], tr. it. di A. Marietti Solmi in OCWB, vol. VI, pp. 209-210.

³² Ivi, p. 221.

³³ Cfr. FP, pp. 246-247, 252-253 e 265. "La parola non può essere considerata un semplice vestito del pensiero, né l'espressione come la traduzione di un significato già chiaro per sé in un sistema arbitrario di segni" (ivi, p. 499).

³⁴ Ivi, pp. 258-259.

³⁵ Cfr. ivi, pp. 250 e 253.

³⁶ Ivi, p. 252.

tra “significato concettuale” e “significato esistenziale” del significante linguistico – che sembra riprendere quella benjaminiana tra “funzione comunicante” e “funzione simbolica” della lingua – viene enunciata da Merleau-Ponty con toni che bene si adatterebbero sia all’Adamo che al primitivo e al bambino di Benjamin: “Le parole, le vocali, i fonemi (*phonèmes*) sono altrettanti modi di cantare il mondo [...], più modi per il corpo umano di celebrare il mondo e, in definitiva, di viverlo”³⁷.

Nondimeno, al di là di analogie suggestive ancorché teoreticamente ben fondate, appare decisivo sottolineare come entrambi gli autori, quando si tratta di contestare l’erroneità di un approccio puramente strumentale al linguaggio, facciano riferimento al medesimo passo del medesimo studio dedicato da Kurt Goldstein alle afasie³⁸. L’afasico, infatti, non ha perduto “un certo patrimonio di parole, ma un certo modo di farne uso”³⁹, che non consiste solo nella funzione di farsi capire – che il malato continua sia pur goffamente a praticare – ma appunto in quell’uso plastico, espressivo, creativo, esistenziale che *eccede* tale funzione, sicché la malattia mostra *ex negativo* che il linguaggio non è *soltanto* “uno strumento, un mezzo, ma una manifestazione, una rivelazione della nostra più intima essenza e del legame psichico che ci unisce al mondo e ai nostri simili”⁴⁰.

Benjamin e Merleau-Ponty sono consapevoli del fatto che nei linguaggi maturi, consolidati, l’uso strumentale-funzionale del linguaggio è prevalente sul suo uso plastico, espressivo ed esistenziale. Come Benjamin parla della “chiacchiera” semiotico-comunicativa che si impadronisce delle lingue storiche⁴¹, culminando nei progetti di standardizzazione e

³⁷ Ivi, p. 259, trad. mod.

³⁸ Il passo di Goldstein, citato da Benjamin in PSL, pp. 221-222, e da Merleau-Ponty in FP, pp. 268-269, è il seguente: “Non si potrebbe trovare un esempio migliore per mostrare quanto è errato considerare il linguaggio come uno strumento. Quello che abbiamo visto [nei malati di afasia] è la produzione di linguaggio nei casi in cui ha soltanto il valore di uno strumento. Ma anche nell’uomo normale accade che il linguaggio sia usato solo come strumento [...]. Ma *questa funzione strumentale presuppone che il linguaggio in fondo rappresenti qualcosa di completamente diverso* [...]. Non appena l’uomo si serve del linguaggio per stabilire una viva relazione con se stesso e con i suoi simili, il linguaggio non è più uno strumento, un mezzo, ma una manifestazione, una rivelazione della nostra più intima essenza e del legame psichico che ci unisce al mondo e ai nostri simili. Per quanto riveli molto sapere e sia utilizzabile per attività determinate, il linguaggio del malato manca totalmente di quella produttività che costituisce l’essenza più profonda dell’uomo e che in nessuna creazione della civiltà si rivela forse con tanta evidenza come nella creazione del linguaggio stesso” (K. Goldstein, *L’analyse de l’aphasie et l’étude de l’essence du langage*, in H. Delacroix [a cura di], *Psychologie du langage*, Paris, Alcan 1933, pp. 495-496).

³⁹ FP, p. 245.

⁴⁰ Si veda qui sopra, nota 38.

⁴¹ Cfr. SL, pp. 292-293.

uniformazione logico-lessicale della lingua al servizio della tecnologia e della scienza⁴², così Merleau-Ponty sottolinea il prevalere, nei linguaggi quotidiani, della “parola parlata” – banale, convenzionale, pronta all’uso –, sulla “parola parlante”, aurorale, creativa, innovativa, dove “è il corpo a mostrare, è il corpo a parlare”, rinnovando il “miracolo dell’espressione”⁴³. Polo “semiotico-profano” e polo “mimetico-magico” convivono nei linguaggi maturi⁴⁴, benché in una condizione di netto sbilanciamento sul primo dei due, cui corrisponde la progressiva “liquidazione” del secondo⁴⁵.

Al fine di riequilibrare questo squilibrio epocale è fondamentale per entrambi compiere un passo indietro teoretico-trascendentale verso l’origine, che, non potendo recuperare la genesi storico-empirica della lingua – nella misura in cui anche i più antichi linguaggi conosciuti non hanno più nulla di realmente primitivo – deve accontentarsi dell’analisi concettuale delle “condizioni di possibilità” della nascita del linguaggio, nel presupposto secondo cui “i problemi cardinali della scienza e della sociologia del linguaggio si incontrano tra loro nel modo più naturale ed evidente nella questione dell’origine del linguaggio”⁴⁶. Per Merleau-Ponty “l’origine del linguaggio” rimane un “problema sempre pressante, ancorché gli psicologi e i linguisti siano d’accordo nel rifiutarlo in nome del sapere positivo”⁴⁷. Se è vero infatti che ogni linguaggio dato fornisce sempre “significati disponibili”, è anche vero che interrogarsi sull’*essenza* del linguaggio equivale a chiedersi – in termini trascendentali – *come* di volta in volta “si sono costituiti questi stessi significati disponibili”, poiché ogni successiva convenzione presuppone comunque un’espressione preliminare⁴⁸. Anzi, “la nostra visione dell’uomo rimarrà superficiale finché non risaliremo a questa origine, non ritroveremo, sotto il brusio delle parole, il silenzio primordiale, non descriveremo il gesto che rompe questo silenzio”⁴⁹.

Di qui prende le mosse la riflessione di Benjamin sul rapporto tra facoltà mimetica e origine del linguaggio, e anche in tal caso le analogie con Merleau-Ponty sono evidenti. Per Benjamin infatti la facoltà mimetica sta alla base sia della genesi primordiale del linguaggio (rapporto parola-

⁴² Cfr. PSL, pp. 208-209.

⁴³ Cfr. FP, pp. 269-70 e ivi, p. 255. “Del resto, è pur necessario che i significati ora acquisiti siano stati significati nuovi. Si deve quindi riconoscere come un fatto ultimo questo potere aperto e indefinito di significare” (ivi, p. 266).

⁴⁴ Cfr. FM, p. 524; cfr. DS 441.

⁴⁵ Cfr. ADS, p. 445.

⁴⁶ PSL, p. 197.

⁴⁷ FP, p. 257.

⁴⁸ Cfr. ivi, p. 258.

⁴⁹ Ivi, p. 255.

cosa) sia delle trasformazioni interne del linguaggio consolidato (rapporto parola-parola).

1) Riguardo al primo aspetto si ha anzitutto la forma “più rudimentale” della mimesi, quella della somiglianza *materiale, sensibile* tra parola e cosa, testimoniata dalle costruzioni onomatopeiche, dove sussiste una diretta imitazione-riproduzione fonetica-verbale sonora dei suoni del mondo⁵⁰. V’è tuttavia anche una spiegazione “più profonda e più articolata” di questa ipotesi imitativa rozza, basata sul concetto di “somiglianza immateriale”, *mimesi non sensibile* (non sonora, muta), secondo cui all’origine della lingua non sta il suono, ma il *gesto*, la *mimica*, il *corpo espressivo* – una concezione di “filologia empirica” che Benjamin considera però “profondamente affine alle teorie mistiche e teologiche del linguaggio”⁵¹.

Lo sviluppo di tale prospettiva si ha nel saggio sulla sociologia del linguaggio, che prendendo le mosse da una critica radicale della teoria onomatopeica in senso stretto, culmina nell’idea secondo cui l’espressione verbale-fonetica è fondata sull’espressione mimico-gestuale. Se la parola è *Laut-Bild*, “immagine sonora” non-imitativa della cosa, tale *Laut-Bild* non sarebbe che la risultante acustica di una *Laut-Gebärde*, una “gesticolazione fonetica” silenziosa, cioè di “una gesticolazione degli organi linguistici, dove primario non è il suono, ma il gesto”⁵².

Il suono caratteristico non ha necessariamente carattere onomatopeico [...]. Al contrario, in un primo tempo il suono ha il compito di perfezionare il significato di un determinato gesto mimico. Ma è soltanto un fenomeno concomitante, il sostegno acustico di un linguaggio gestuale ottico comprensibile in se stesso. Gradualmente, ad ogni gesto caratteristico si è associato un suono corrispondente. E se questa gesticolazione che aveva come organo la bocca e la gola era meno espressiva, era anche meno faticosa, richiedeva meno energia dei gesti del corpo e anche della mano. Con il passare del tempo prese così il sopravvento. [...]. Ma questo non diminuisce [...] la straordinaria importanza che possiede la ricerca del senso originario di quelle che finora erano chiamate le radici [...], [le quali] non sarebbero altro che trasposizioni acustiche di antichi, spontanei movimenti espressivi di carattere mimico.⁵³

Il senso di queste parole dell’antropologo francese Marcel Jousse, che concentrano una vicenda millenaria di riflessioni sull’origine del linguaggio, dal *Cratilo* platonico alla *Völkerpsychologie* di Wundt⁵⁴, è chiaro: *ri-*

⁵⁰ Cfr. FM, p. 523 e DS, p. 440.

⁵¹ DS, p. 441.

⁵² PSL, p. 218.

⁵³ Ivi, p. 219.

⁵⁴ Cfr. W. Wundt, *Völkerpsychologie. Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von*

collocare tale origine nell'ambito dell'espressione mimico-corporea, dove la parola del corpo è gesto espressivo di quel *sensorium commune* percettivo che il corpo è nella sua indifferenza psicofisica e sinestetica. La lingua muta del corpo *precede* la lingua sonora della parola, che a essa deve la sua genesi. Il corpo espressivo è pre-discorsivo nella sua essenza.

Nella *Fenomenologia della percezione* Merleau-Ponty persegue l'identico obiettivo di ritrovare quel "gesto" ante-predicativo che, preluendo alla parola, ricolloca il linguaggio tra i fenomeni d'espressione corporea. Come esistono gesti mimici che non comunicano mediatamente ma recano immediatamente in sé il proprio senso, così il "gesto linguistico delinea da sé il suo senso", e ciò è decisivo, "se vogliamo comprendere l'origine del linguaggio"⁵⁵, reinserendolo in quella preliminare manifestazione espressiva che è il presupposto di ogni successiva comunicazione convenzionale. Il senso "emozionale-gestuale" della parola *precede* il suo senso "astratto-concettuale", nella misura in cui "le parole, le vocali, i fonemi [...] sono destinati a rappresentare gli oggetti, non in ragione di una somiglianza oggettiva, come credeva l'ingenua teoria delle onomatopée, ma perché ne estraggono e, nel senso proprio del termine, ne esprimono l'essenza emozionale. [...] Se spingiamo la ricerca abbastanza lontano, troveremo infine che [...] i primi abbozzi del linguaggio andrebbero cercati nella gesticolazione emozionale"⁵⁶.

Gesto, espressione e corpo come presupposti necessari, prediscorsivi, di voce, suono e parola: è qui che sia per Benjamin che per Merleau-Ponty va cercata – in senso "trascendentale" – l'origine immemorabile, dunque l'essenza primordiale del linguaggio.

2) L'attenzione dei due autori va però anche all'altro lato della questione dell'"origine", cioè alle trasformazioni che la facoltà mimetica induce *storicamente* all'interno dei linguaggi consolidati. Per Benjamin essi possono, nelle loro radici, recare traccia sia del primitivo rapporto mimetico uomo-mondo, sia dell'agire, a livello individuale e collettivo, del "genio mimetico", anche inconscio, nella individuazione-creazione di analogie, somiglianze, affinità, combinazioni, permutazioni sinestetiche tra parole – corpi di parole – *già formate e già ricche di senso*, dando luogo nel

Sprache, Mythos und Sitte, Kröner, Leipzig 1922⁴, vol. II: *Die Sprache*, parte II, cap. IX: *Der Ursprung der Sprache*, pp. 654-655: "L'essenziale nell'espressione linguistica originaria non è il suono in quanto tale, bensì il *gesto fonetico*, il movimento degli organi fonatori, che, analogamente agli altri movimenti espressivi [...], in sostanza rientra, come una specie particolare dei movimenti mimici, nell'ambito dell'espressione corporea complessiva dei sentimenti e delle rappresentazioni mentali. Il suono linguistico altro non è quindi che un fenomeno concomitante del gesto fonetico".

⁵⁵ FP, p. 257.

⁵⁶ Ivi, pp. 259-260, corsivo nostro.

corso del tempo a metamorfosi trasmutative di esse, nonché alla nascita di nuove parole.

Analogamente, per Merleau-Ponty di fronte a un linguaggio di “significati disponibili”, risultato della sedimentazione di “precedenti atti d’espressione”, il problema rimane quello di capire “come si sono costituiti questi stessi significati disponibili”⁵⁷, cioè di risalire alla dinamica espressiva che, in virtù di tali atti, manipola, modula e innova la lingua data. La “gesticolazione fonetica” (il “gesto verbale”) utilizza bensì una serie di significati già acquisiti, ma al tempo stesso “fa sorgere un senso nuovo”, giacché “è pur necessario che i significati ora acquisiti siano stati significati nuovi”⁵⁸. Tale trasformazione non consiste in un processo di produzione convenzionale di segni arbitrari, ma è il risultato di gesti fonetico-verbali “emozionali” (mimetico-sinestetici) che scaturiscono dalla corporeità esistenziale, storicamente determinata: “All’origine di ogni lingua [si scopre] un sistema d’espressione [...] tale, per esempio, che non sia arbitrario chiamare luce la luce se si chiama notte la notte. [...] A rigore non ci sono quindi segni convenzionali [...], ci sono solo parole nelle quali si condensa la storia di tutta una lingua”⁵⁹.

Anche Merleau-Ponty sottolinea il carattere storico-contingente (non biologico-naturalistico, invariante, universale) del gesto verbale: se già le *emozioni* sono contingenti, cioè condizionate dal luogo, dal tempo e dalla cultura in cui si trovano collocati coloro che le provano, e se quindi sono contingenti anche la *mimica* e la *gestualità* loro corrispondenti in termini psicosomatici⁶⁰, allora altrettanto contingente e storicamente condizionato – variabile, particolare – sarà il gesto verbale che agisce metamorficamente sulla lingua data, sicché le trasformazioni di senso indotte da quel gesto recheranno l’impronta di tale origine intrastorica: “Il gesto fonetico realizza, per il soggetto parlante e per coloro che l’ascoltano, *una certa* strutturazione dell’esperienza, *una certa* modulazione dell’esistenza, proprio come [...] un comportamento del mio corpo investe di *un certo* significato gli oggetti che mi circondano”⁶¹.

Come per Benjamin ogni linguaggio è l’archivio delle energie mimetiche che storicamente lo plasmano così e non altrimenti, allo stesso

⁵⁷ FP, p. 258.

⁵⁸ Ivi, p. 266.

⁵⁹ Ivi, p. 259.

⁶⁰ Cfr. ivi, pp. 260-261: “Di fatto la mimica della collera o quella dell’amore non è la medesima in un giapponese e in un occidentale. Per essere più precisi, la differenza delle mimiche nasconde una differenza delle emozioni stesse. Non solo il gesto è contingente rispetto all’organizzazione corporea, ma lo è pure il modo stesso di accogliere la situazione e di viverla. [...] Anche qui non c’è una natura umana data definitivamente”.

⁶¹ Ivi, p. 265, corsivi nostri.

modo per Merleau-Ponty la parola parlata, che fruisce dei significati disponibili come di un patrimonio acquisito, altro non è che “il deposito e la sedimentazione”⁶² degli atti aurorali di parola in cui un’umanità storicamente situata esprime il suo “potere aperto e indefinito di significare”⁶³, ovvero di generare, nel medium del corpo proprio, nuove possibilità di senso.

3. Il corpo della parola

Alla luce di quanto esposto fin qui circa l’origine mimetico-espressiva, gestuale-corporea delle parole, si comprende meglio in che termini per Benjamin – come poi per Merleau-Ponty – la parola, pur essendo destinata a sedimentarsi in segno, e a funzionare come strumento di comunicazione, non è mai *solo* segno, ma reca in sé, impresso nel suo corpo e nel suo volto, un senso ulteriore, un *carattere* simbolico-fisiognomico, che va recepito e percepito come tale: “La lingua”, dice il saggio *Sulla lingua*, “non è *mai soltanto* comunicazione del comunicabile, ma *anche* simbolo del non comunicabile. Questo lato simbolico del linguaggio è collegato al suo rapporto al segno”⁶⁴. Lo sbilanciamento della parola sulla “funzione comunicante” (semiotica) non elimina mai la “funzione simbolica” (mimetica). Tale doppio statuto polare del significante linguistico – l’essere portatore, simultaneamente, di un *significato* (astratto) comunicativo e di un *senso* (materiale) espressivo – è ciò che Benjamin evoca in modo assai meno esoterico nel saggio sulla sociologia del linguaggio, in cui egli ribadisce che “i mezzi di espressione del linguaggio sono altrettanto inesauribili della sua capacità rappresentativa”, e che l’analisi della “funzione semantica” del linguaggio (leggi: Carnap, Wiener-Kreis) non può far scordare “il carattere di espressione che gli è immanente, le sue forze fisiognomiche”⁶⁵.

Benjamin è consapevole di non avere dato spazio, in questo saggio, alle sue personali opinioni, benché lo abbia strutturato “in modo tale da condurre al punto esatto in cui comincia la [sua] teoria del linguaggio”, precedentemente fissata nello scritto *Sulla facoltà mimetica*. Però afferma di avere parlato “di alcune nuove teorie della *mimesis* che rafforzano le [sue] più proprie riflessioni”⁶⁶. E l’anello di congiunzione tra

⁶² Ivi, p. 269.

⁶³ Ivi, p. 266.

⁶⁴ SL, p. 295, corsivi nostri.

⁶⁵ PSL, pp. 220-221.

⁶⁶ Per queste affermazioni si veda W. Benjamin, *Gesammelte Briefe*, a c. di C. Gödde e H. Lönitz, vol. V: 1935-1937, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1999, pp. 237 e 172.

i saggi sulla facoltà mimetica e la *Sociologia del linguaggio* è costituito dallo studio che egli definisce la “forma attualmente più progredita” dell’approccio al polo espressivo della lingua, cioè *Problemi fondamentali della fisiognomica del linguaggio*, dello psicologo austriaco Heinz Werner⁶⁷, su cui vale la pena di soffermarsi brevemente, dato che gli studi di Werner svolgono un ruolo decisivo anche per la filosofia del linguaggio di Merleau-Ponty.

La ricerca di Werner infatti non solo permette di confermare l’*origine* fisiognomica (mimetica, espressiva, psicofisica, sinestetica, ecc.) delle parole (la parola del corpo), ma si concentra anche sulla *percezione-ricezione* fisiognomica delle parole (il corpo della parola), in quanto l’*espressione linguistica stessa consolidata* – in virtù della sua genesi – possiede un suo corpo-volto acustico-ottico dotato di un senso che si offre alla “presa sensibile”, psicofisica, di chi ode, ascolta, vede, legge. Mentre il polo del significante come *Zeichen*, segno, si limita a rinviare strumentalmente al significato astratto, il polo del significante come *Sinnbild*, simbolo (*Sinn-Bild*, alla lettera “immagine-del-senso”), incorpora ed esprime *visivamente* il suo senso come il gesto (la mimica) incorpora ed esprime visivamente il proprio: “La differenza tra lingua concettuale e lingua espressiva”, argomenta Werner,

sta nella *visibilità* (*Anschaubarkeit*). La parola con significato concettuale svolge la funzione di segno, ed è caratterizzata dal fatto che il segno significa qualcosa senza che tale significato venga immediatamente raffigurato, ritratto (*abgebildet*) sensibilmente nella visione. I segni sono sì costrutti rappresentativi, ma non sono un’immagine-del-senso, un *Sinnbild* [simbolo]. Nella parola come espressione, invece, il senso (*Sinn*) è dato come *immagine* (*Bild*), la parola non si limita a rinviare arbitrariamente a questo o a quell’oggetto, ma lo raffigura, lo ritrae (*bildet ihn ab*); la parola fisiognomica è appunto *Sinnbild*, immagine-del-senso, simbolo.⁶⁸

Ciò significa che per la fisiognomica del linguaggio la parola *non solo “ha” volto e corpo, ma “è” volto e corpo*: la *Leiblichkeit*, la “corporeità” dell’espressione linguistica⁶⁹, è manifestazione immediata della sua dinamica e tensione interna, della sua forza e vitalità, insomma della sua anima e del suo carattere⁷⁰, e come tale viene percepita e recepita.

Tramite esperimenti di laboratorio in cui sottopone a test vari soggetti mostrando parole scritte o pronunciando le stesse, Werner ritiene di poter

⁶⁷ Cfr. PSL, p. 220; cfr. H. Werner, *Grundfragen der Sprachphysiognomik* [GS], Barth, Leipzig 1932.

⁶⁸ GS, p. 47.

⁶⁹ Cfr. *ivi*, p. 33.

⁷⁰ Cfr. *ivi*, pp. 50-51.

stabilire che “tali parole presentano [...] volti che recano in sé – in termini di sonorità o di visibilità – il senso della parola [...], [rivelando] il loro senso immediatamente nel loro essere-così”⁷¹. Il *significante* linguistico-verbale non si esaurisce nella funzione semiotico-comunicativa di supporto arbitrario del *significato* astratto, ma può essere anche l’espressione materiale (visibile, udibile) del suo contenuto, di un *sensu* ideale, là dove cioè tra il suono (*Wortklang*) e la figura (*Druckbild*) della parola, da un lato, e il suo senso – la sua idea –, dall’altro, sussiste, come nel volto, un intimo, peculiare rapporto di “intreccio”, “connessione”, “interdipendenza correlativa”⁷², che può essere “fisiognomicamente” esperito da chi vede e ascolta.

Dal punto di vista concettuale ne consegue una caratteristica “circolarità” tra l’atto espressivo di *creazione* mimetica della parola e l’atto ricettivo di *percezione* fisiognomica di essa. La genesi della parola si colloca infatti per Werner

in quello strato della ‘corporeità’ che sta prima di ogni marcata distinzione tra determinazioni psichiche e fisiche, ed è quindi da definirsi psicofisicamente neutrale o psicofisicamente indifferente. [...] Le strutture acustiche-ottiche della parola e della frase ricevono la loro espressione ‘gestuale’ dalla corporeità dinamica del soggetto formatore. È la complessiva organizzazione corporea a plasmare e a modellare le immagini ottiche e acustiche, laddove la specifica articolazione fonetico-motoria – che è al tempo stesso fisica e sonora – costituisce l’elemento che media tra lo strato psicofisicamente neutrale e le varie sfere sensoriali.⁷³

Se è il suo radicamento primario nella “sfera vitale-corporea” ad attribuire alla parola “il suo volto e la sua struttura”⁷⁴, allora, quale risultante di tale processo formativo psicofisico e sinestetico, si avrà la parola “plasmata”, “coniata”, “divenuta stabile”, la quale “si distacca completamente dalla dinamica corporea per condurre una vita propria, un’esistenza per sé. In questo stato si trovano tutte le parole che, dotate di un volto specifico, si presentano all’osservatore come configurazioni oggettive”⁷⁵. Ma appunto: in quanto risultante di una *genesì-produzione* psicofisica e sinestetica (Werner parla di *sensorium commune* in quanto “originaria inscindibile unità sensoriale che sussiste prima di ogni differenziazione in singoli ambiti sensoriali”)⁷⁶, la parola-volto così coniata si offre a una *percezione-ricezione* psicofisica e sinestetica che si attiva *in anticipo* – o simultaneamente – rispetto alla sua decodificazione semantica, logico-concettuale, intellettuale,

⁷¹ Ivi, pp. 32-33.

⁷² Cfr. ivi, p. 43.

⁷³ Ivi, p. 58.

⁷⁴ Cfr. ivi, p. 56.

⁷⁵ Ivi, p. 54.

⁷⁶ Ivi, p. 58.

la quale non esaurisce il complesso *Erlebnis* percettivo *gesichtshaft* (visuale-visivo, acustico, corporeo, intersensoriale) del significante: “Specifiche esperienze vissute riferite all’espressione”, scrive Werner,

possono precedere la forma concettuale e semanticamente compiuta delle parole: il volto della parola agisce sulla nostra percezione sensoriale indifferenziata prima ancora di assumere forma compiuta in un costrutto significativo sensibilmente differenziato e oggettivo. [...] Le qualità espressive sensorialmente percepite [della parola] [...] si distinguono radicalmente dalla sua decifrazione concettuale [...]. Si può quindi avere un sentimento del contenuto delle parole che, benché del tutto non concettuale, se non addirittura illogico, purtuttavia ne coglie a tal punto l’essenza visiva-visuale da poter essere di stimolo a una comprensione obiettivamente corretta del costrutto verbale.⁷⁷

Nella prospettiva di Werner la comprensione logico-concettuale di una parola e la sua percezione mimetico-fisiognomica sono compresenti e complementari, *proprio perché la lingua stessa, data la sua origine, implica una tale compresenza e complementarità*. La polarità interna del significante e della sua ricezione è ciò che viene escluso da ogni approccio riduttivamente oggettivante e logico-concettuale al linguaggio, nella misura in cui “visto dalla sfera dell’obbiettivazione logica”, “ogni tentativo di cogliere intuitivamente la tensione, la vitalità e l’energia contenute in una parola appare paradossale e insensato. Tale paradossalità non testimonia però nient’altro che l’indifferenza della legge dell’espressione rispetto alla logica obiettiva”⁷⁸. La dinamica dell’espressione eccede ogni codificazione semiotica, geometrica o algoritmica, sicché anche per Werner – come per Benjamin e Merleau-Ponty – esiste una intensa vita *simbolica e simbiotica* della e nella lingua, che si svolge su un piano inconscio, o subconscio, in cui non vale il principio di identità e contraddizione ma quello di affinità e corrispondenza:

Affinità e corrispondenze tra fisionomie verbali non vengono quasi mai riconosciute né ammesse dall’intelletto concettuale. Mentre infatti la relazione di somiglianza di genere concettuale si basa sin dal principio sulla razionalità obiettiva, nelle relazioni di affinità di genere espressivo sono determinanti non i fattori obiettivi, bensì quelli fisiognomici: in questo caso, alla base della coappartenenza [tra le parole] non si pone un gruppo di caratteristiche oggettivamente constatabili, ma la forma espressiva sensibile-intuitiva. [...] [Fra le parole può sussistere] un’affinità che non può mai essere stabilita tramite il concetto, ma solo in termini espressivi [...], si possono stabilire così relazioni che dal punto di vista oggettivo appaiono del tutto insensate.⁷⁹

⁷⁷ Ivi, pp. 61-64.

⁷⁸ Ivi, p. 74.

⁷⁹ Ivi, pp. 84-85.

Se alla luce di questi passaggi la convergenza tra Werner e Benjamin è fuori discussione, per un confronto tra Benjamin e Merleau-Ponty appare decisivo il fatto che questi, nella *Fenomenologia della percezione*, approfondendo la distinzione tra “significato concettuale” trascendente la parola e “significato gestuale” immanente a essa, fa riferimento proprio agli studi di Werner sulla formazione e ricezione del linguaggio che confluiscono in *Grundfragen der Sprachphysiognomik*⁸⁰. “Restituire all’atto di parlare la sua vera fisionomia” significa per Merleau-Ponty ammettere che “le parole sono di per se stesse un testo comprensibile”, hanno un “potere significante proprio” che si esprime direttamente nella loro “mimica esistenziale”⁸¹, ovvero nel loro volto e nel loro corpo. “La parola è un autentico gesto e contiene il proprio senso allo stesso modo in cui il gesto contiene il suo. [...] Al pari di tutti gli altri, il gesto linguistico delinea da sé il suo senso. [...] Il senso abita la parola”⁸². La comprensione di tale senso non è un’operazione di tipo concettuale-intellettuale, ma avviene come se l’intenzione della parola vivificasse il mio corpo, e le mie intenzioni il suo, in una reciproca coappartenenza⁸³. L’accesso al “senso immanente” (al carattere incarnato) del significante – che non sta fuori, al di là, dietro, ma *dentro* di esso e si *diffonde* su di esso – è affare del “soggetto incarnato”, vivente, che percepisce-recepisce-comprende la parola *primariamente* tramite il corpo psicofisicamente indifferente e multisensoriale-sinestetico.

Riprendendo da Werner il passo di Herder secondo cui “l’uomo è un perpetuo sensorio comune, che ora è toccato da una parte, ora dall’altra”⁸⁴, Merleau-Ponty afferma che “le parole posseggono una fisionomia, perché nei loro confronti, come nei confronti di ogni persona, noi abbiamo una certa condotta che appare istantaneamente non appena esse ci sono date”⁸⁵. Sempre rifacendosi a Werner, egli sottolinea come la *presa* corporea visiva, auditiva, prediscorsiva sulle parole – ad es. “warm” (*chaud*), “hart” (*dur*) o “feucht” (*humide*) – attinga sinesteticamente a un *halo significativ*, un “alone di senso” che eccede e precede la decifrazione semantica del segno-vocabolo: “Prima di essere l’indice di un concetto, [la] parola è anzitutto un evento che si impadronisce del mio corpo, e le sue prese su tale corpo circoscrivono

⁸⁰ Cfr. FP, pp. 314-319. Il testo principale più volte citato da Merleau-Ponty è H. Werner, *Untersuchungen über Empfindung und Empfinden*, vol. II: *Die Rolle der Sprachempfindung im Prozess der Gestaltung ausdrucks-mässig erlebter Wörter*, Barth, Leipzig 1930.

⁸¹ Cfr. FP pp. 252-253.

⁸² Ivi, pp. 254, 257 e 265.

⁸³ Cfr. ivi, p. 256.

⁸⁴ Ivi, p. 314. Cfr. J.G. Herder, *Saggio sull’origine del linguaggio*, cit., pp. 60 sgg.

⁸⁵ FP, p. 315.

la zona di senso alla quale essa si riferisce”⁸⁶; ad esempio, il significante “rot” (*rouge*) è sì un segno che rinvia al suo significato, ma *al tempo stesso* è anche una “espressione vivente [...] [che] si apre un varco nel mio corpo, [...] mi si fa innanzi in un alone rosso scuro”⁸⁷, con un gesto, un movimento, anzi un “comportamento” la cui percezione induce in me un atteggiamento psicofisico corrispondente. Ciò avviene nella misura in cui il mio corpo è

un oggetto *sensibile* a tutti gli altri, che risuona per tutti i suoni, vibra per tutti i colori, e che fornisce alle parole il loro significato primordiale in virtù del modo in cui le accoglie. [...] Il corpo, in quanto ha dei ‘comportamenti’, è quello strano oggetto che utilizza le sue proprie parti come simbolica generale del mondo. [...] In questo strato originario del sentire che ritroviamo a condizione [...] di abbandonare l’atteggiamento critico, io vivo l’unità del soggetto e l’unità intersensoriale della cosa [della parola], non li penso come faranno l’analisi riflessiva e la scienza.⁸⁸

Ci sembra di poter dire che, per il tramite della “fisiognomica” di Werner, tra la “simbolica generale del mondo” a carattere corporeo, sinestetico, inerente e immersivo di Merleau-Ponty, e la “facoltà mimetica” di Benjamin, le affinità siano profonde e incontestabili.

4. Espressione, percezione, linguaggio in prospettiva ermeneutica

Tra Benjamin e il Merleau-Ponty della *Fenomenologia della percezione* vi sono tuttavia anche alcune linee di convergenza “ermeneutica”, che sintetizziamo così:

a) in base alla tesi di fondo secondo cui “il linguaggio non è [...] uno strumento, un mezzo, ma una manifestazione, una rivelazione della nostra più intima essenza e del legame psichico che ci unisce al mondo e ai nostri simili”⁸⁹, si avrà che ogni manifestazione linguistica umana, nella sua dimensione significativa, va intesa (anche) come il medium espressivo, ricco di energie cognitive sedimentate, di un senso comprensibile e interpretabile, in cui si rispecchiano sia il mondo sia lo *Zeitgeist*, il carattere epocale dei parlanti-scriventi, il loro modo peculiare di pensare, volere, sentire e percepire, il loro *ethos*, la loro visione del mondo metafisica, religiosa, etica, politica, estetica, e così via. Per Benjamin la lingua è “lo stadio supremo del comportamento mimetico e il più perfetto archi-

⁸⁶ Ivi, p. 314.

⁸⁷ Ivi, p. 315.

⁸⁸ Ivi, pp. 315-316 e 318.

⁸⁹ Si veda sopra, p. 57, nota 38.

vio di somiglianze immateriali” tra le parole⁹⁰, grande *corpo* espressivo, plasmato dalle energie mimetiche di individui e popoli storici. Rovistare fisiognomicamente in questo corpo-archivio è il compito della sua ermeneutica del linguaggio. Per Merleau-Ponty ogni “gesto linguistico” è storico, contingente, situato, esistenziale, *condizionatamente culturale*. Quindi a prescindere da ogni arbitrio e convenzione, in ogni parola “si condensa la storia di tutta una lingua”, poiché ogni parola reca l'impronta del modo in cui ciascuna singola umanità celebra, canta, *vive* il mondo e lo manifesta con “tutti gli equivoci, tutti gli slittamenti di senso di cui una tradizione linguistica è fatta e che danno la misura esatta della sua potenza espressiva”⁹¹.

b) Secondo la tradizione ermeneutica, sia Benjamin che Merleau-Ponty vedono nella poesia e nella letteratura l'apice di tale potenza espressiva. Benjamin afferma che la fisiognomica del linguaggio di Werner “si avvicina [...] alle fonti della poesia lirica nell'ambito del linguaggio”⁹²; ma l'intera opera benjaminiana altro non è che una intensa “fisiognomica” delle più svariate forme letterarie⁹³. Per Merleau-Ponty il senso “gestuale-emozionale” della parola (nei termini di Werner) “è essenziale nella poesia”⁹⁴, sicché gli “atti di espressione autentica” sono anzitutto quelli del poeta, dello scrittore e dell'artista, dove la *parola parlante* scaturisce come eccedente e innovativa rispetto alla parola parlata banale e ripetitiva, dando luogo a un’“apertura sempre ricreata nella pienezza dell'essere”⁹⁵. Tutto quanto vi è di inaugurale, non tetico, preoggettivo e precosciente nei sogni, nei miti, nelle esperienze patologiche e allucinatorie, nel pensiero primitivo e infantile trova la sua sintesi nello “spazio antropologico” della poesia⁹⁶.

c) La concezione ermeneutica del linguaggio di Benjamin e Merleau-Ponty trova infine un punto di convergenza nella sfera propriamente *filosofica*. Per il filosofo francese la “coscienza filosofica” si muove in una “vertiginosa prossimità dell'oggetto”, una “solidarietà dell'uomo e del mondo” che “è non abolita, ma rimossa dalla percezione quotidiana o dal pensiero oggettivo”⁹⁷. Gli “atti di espressione autentica” sono quin-

⁹⁰ FM, p. 524.

⁹¹ Cfr. FP, p. 259.

⁹² Cfr. ADS, p. 445.

⁹³ Su questa idea si fonda la “fisiognomica dell'opera d'arte” di Benjamin – magistralmente applicata nel *Dramma barocco tedesco*. Per questo aspetto rinvio a G. Gurisatti, *Dizionario fisiognomico. Il volto, le forme, l'espressione*, Quodlibet, Macerata 2006, in part. pp. 362-375.

⁹⁴ FP, p. 259.

⁹⁵ Cfr. *ivi*, p. 269.

⁹⁶ Cfr. *ivi*, pp. 372 sgg.

⁹⁷ *Ivi*, p. 380.

di sì quelli dello scrittore e dell'artista, ma anche "del filosofo"⁹⁸. Nella scrittura filosofica la lingua non è l'involucro semiotico, l'accessorio esteriore, inerte, di un pensiero "interiore" in sé compiuto, ma è il medium vivente del reciproco coappartenersi di parola e pensiero. Nel filosofo "la parola non traduce un pensiero già fatto, ma lo compie. [...] Chi pensa riceve il pensiero dalla parola stessa. [...] [Parola e pensiero] si avvolgono vicendevolmente, il senso è preso nella parola e la parola è l'esistenza esteriore del senso"⁹⁹. La scrittura di un filosofo è "la presenza di questo pensiero nel mondo sensibile, e non il suo vestito", ne è l'*incarnazione*, l'*epifania*¹⁰⁰. È quanto Merleau-Ponty definisce "il pensiero come *stile*, come significato affettivo, come mimica esistenziale, piuttosto che come enunciato concettuale"¹⁰¹. In quanto modo di esistere (*ethos*) linguistico del pensiero, lo stile non è solo il mezzo esteriore di un enunciato concettuale ma il medium di una *esperienza vissuta* del senso che coinvolge performativamente sia lo scrittore che il lettore: "Quando è riuscita, l'operazione espressiva non lascia al lettore o allo scrittore stesso solamente un promemoria, ma fa esistere il significato come una cosa nel cuore stesso del testo, lo fa vivere in un organismo di parole, lo installa nello scrittore o nel lettore come un nuovo organo di senso, dischiude un nuovo campo o una nuova dimensione alla nostra esperienza"¹⁰².

Coerentemente con la sua concezione del linguaggio, lo snodo dello *stile* filosofico è al centro del principale testo programmatico dell'ermeneutica benjaminiana, la *Premessa gnoseologica al Dramma barocco*. Benjamin vi illustra l'idea secondo cui, all'opposto della dottrina analitico-sistematica, soggetta al procedimento logico-matematico, la "scrittura filosofica"¹⁰³ deve prendersi cura della *Dar-stellung*, cioè della *esposizione*, nel medium del testo, della verità, e può fare ciò solo tramite la *pratica*, l'*esercizio di una forma*¹⁰⁴. Il metodo peculiare della trattazione filosofica sarebbe un "principio stilistico", così come "stilistica" la sua quintessenza¹⁰⁵. La pratica, l'esercizio formativo-performativo dello stile significa qui la rinuncia "al mezzo coercitivo della dimostrazione mate-

⁹⁸ Cfr. FP, p. 269.

⁹⁹ Cfr. *ivi*, pp. 249 e 252.

¹⁰⁰ Cfr. *ivi*, p. 253.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ Cfr. W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco* [DB], tr. it. di F. Cuniberto in OCWB, vol. II: *Scritti 1923-1927*, 2001, p. 69, trad. mod.

¹⁰⁴ Cfr. *ivi*, p. 70.

¹⁰⁵ Queste espressioni sono tratte da una prima stesura della *Premessa*, riportata in W. Benjamin, *Origine del dramma barocco tedesco*, nuova ed. it. a c. di A. Barale, pref. di F. Desideri, Carocci, Roma 2018, pp. 311-312.

matica”, a favore di una scrittura che è *Umweg*, “via indiretta”¹⁰⁶, non lineare, discontinua, frammentaria, intermittente, ricca di soste e riprese:

È proprio della scrittura [filosofica] fermarsi e ricominciare da capo a ogni frase. La rappresentazione contemplativa deve osservare più di ogni altra questo principio. Essa non si propone di trascinare ed entusiasmare. Essa è sicura del fatto suo solo quando costringe il lettore a fermarsi nelle ‘stazioni’ del percorso. Quanto più grande è il suo oggetto, tanto più il percorso si interromperà di continuo. La sua sobrietà prosaica, ben lontano dal gesto imperioso del discorso dottrinale, rimane l’unica forma di scrittura che si addica alla ricerca filosofica.¹⁰⁷

Ciò che importa in questo peculiare genere di prosa non è l’appropriazione cognitiva di un dato di fatto oggettivo, ma l’*Erfahrung* meditativa di una verità non-concettuale né coscienziale, a cui lo scrittore e il lettore possono approssimarsi tramite un *fabren*, un andare e incamminarsi, di cui lo stile del filosofo costituisce il *Weg*, la via, che circo-scrive indirettamente il luogo inattingibile che ne è origine e meta. Quando nel 1917 Benjamin delinea quello che dovrebbe essere il “programma della filosofia futura”, non può esimersi dal prendere posizione critica – nel nome di Hamann – nei confronti della gnoseologia kantiana (e neokantiana):

La grande trasformazione e correzione che deve subire il concetto unilateralmente matematico e meccanico della conoscenza potrà essere attuata solo se la conoscenza verrà rapportata al linguaggio, come aveva già cercato di fare Hamann quando Kant era ancora in vita. [...] [Kant] trascurò completamente il fatto che ogni conoscenza filosofica trova la sua espressione esclusivamente nella lingua, e non nei numeri e nelle formule. Ma questo fatto potrebbe risultare in ultima analisi decisivo, e ci consente di affermare, in ultima istanza, la supremazia sistematica della filosofia su tutte le altre scienze, e anche sulla matematica.¹⁰⁸

A conclusione del nostro percorso “tra Benjamin e Merleau-Ponty”, riteniamo di poter dire che il “programma” di Benjamin ebbe nell’autore della *Fenomenologia della percezione*, se non proprio un diretto e consapevole prosecutore, quantomeno un postumo compagno di viaggio sulla via della “filosofia futura”.

¹⁰⁶ Cfr. DB, p. 70.

¹⁰⁷ Ivi, p. 71.

¹⁰⁸ Cfr. W. Benjamin, *Sul programma della filosofia futura*, tr. it. di A. Marietti Solmi in OCWB, vol. I, p. 338.

**Parola del corpo e corpo della parola.
Espressione, percezione, linguaggio tra Benjamin e Merleau-Ponty**

A convergence between Benjamin's and Merleau-Ponty's philosophy of language is given by the two authors' critique of the instrumental and functionalist (semiotic) conception of language, which neglects its 'physiognomic', mimetic, gestural and expressive aspects. Drawing on a common frame of reference, Benjamin and Merleau-Ponty investigate both the "word of the body", i.e. the origin of language from synaesthetic and multisensory corporeity, and "the body of the word", i.e. the capacity that the linguistic signifier has to be, at the same time, the communicative instrument of an abstract meaning, and the expressive medium of a concrete meaning, which offers itself to perception. For both, such a non-instrumental conception of language – typically hermeneutic – finds its highest expression in both poetic-literary writing and the particular style of exposition that is characteristic of authentic philosophical meditation.

KEYWORDS: Mimesis, Gesture, Expression, Language, Physiognomy

Marcello Ghilardi

Un'architettura di segni.

Il pensiero di Merleau-Ponty tra fenomenologia ed ermeneutica

1. È piuttosto noto che i primi titoli ipotizzati da Merleau-Ponty per lo studio che, postumo, diverrà noto come *Il visibile e l'invisibile* fosse *Origine della verità*, o anche *Genealogia del vero*¹. Contro ogni dogmatismo ingenuo e rigido secondo il quale il linguaggio e la realtà godrebbero di un'esistenza indipendente, ed evitando accuratamente di cadere nelle secche dell'empirismo o in quelle dell'intellettualismo idealistico, il filosofo francese ha sempre cercato di mostrare come «la parola, lungi dall'essere il semplice segno degli oggetti e dei significati, abiti le cose e sia il veicolo dei significati. Così, in colui che parla, la parola non traduce un pensiero già fatto, ma lo compie. A maggior ragione si dovrà ammettere che chi pensa riceve il pensiero dalla parola stessa»². Il linguaggio è sempre una rielaborazione dei dati percettivi che contribuisce a rendere quei dati oggetto di esperienza producendo una sorta di rimbalzo, di contraccolpo, di distanziamento, aprendo uno iato tra l'immediatezza dell'«urto» con il reale e la mediazione che ce lo rende presente e comunicabile anche a noi stessi. Secondo Merleau-Ponty «la denominazione degli oggetti non viene dopo il riconoscimento, ma è il riconoscimento stesso. [...] Per il fanciullo l'oggetto è conosciuto solo quando è nominato, il nome è l'essenza dell'oggetto e risiede in esso allo stesso titolo che il suo colore e la sua forma»³. Il linguaggio e i segni che lo strutturano non sono oggetto di possesso da parte di chi parla o scrive: proprio l'attenzione portata allo sviluppo cognitivo e comportamentale dei bambini mostra come il linguaggio plasmi la loro realtà, orienti la loro percezione, costituendo un circolo *virtuoso* con quelli che, bergsonianamente, potremmo chiamare

¹ Cfr. M. Merleau-Ponty, *Un inédit de Merleau-Ponty*, in "Revue de Métaphysique et de Morale", n. 4, 1962, pp. 401-409 (in particolare pp. 406-407); cfr. anche l'*Avvertenza* di Claude Lefort in M. Merleau-Ponty, *La prosa del mondo*, tr. it., Mimesis, Milano-Udine 2019, pp. 31-32.

² M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, tr. it., Bompiani, Milano 2000, p. 249.

³ Ivi, p. 248.

i “dati immediati della coscienza”⁴. «Io non percepisco più di quanto non parli – La percezione mi ha come il linguaggio – E come è necessario che comunque io sia qui per parlare, così è necessario che io sia qui per percepire – Ma in che senso? Come *si*»⁵. Il linguaggio è un flusso, come un alito di vento che attraversa le fronde di un albero; il suono, il fruscio che ne deriva è caratteristico di ciascuna singola pianta, come l'uso e l'inflessione sono singolari come il soggetto che le genera, anche se il soffio è imprendibile e passa tra i diversi soggetti.

Merleau-Ponty tenta dunque di aprire una via mediana – che a una lettura retrospettiva dei suoi testi più maturi appare insieme fenomenologica ed ermeneutica, addirittura semiotica in alcune sue parti – tra i due estremi di una visione che ingloba ogni alterità e impedisce ogni sviluppo cristallizzando le figure del sapere e del mondo, da un lato, e di un pensiero che vuole lasciare libera la trascendenza dei fenomeni evitando di interrogarla e riducendosi al mutismo, dall'altro. Nei suoi scritti e nelle trascrizioni dei corsi è sempre viva la consapevolezza degli effetti retroattivi che ogni interrogazione riporta sul soggetto, delle dinamiche dialettiche tra mondo e linguaggio, tra io e altro, tra mappa e territorio, che emergono nella stessa formulazione di una domanda – o meglio, che emergono dal fatto stesso che una domanda, per essere tale, deve essere formulata. Il mondo della percezione è al contempo il mondo in cui la percezione accade e il mondo che dalla percezione è costituito. Ma il filosofo sa che già la minima interrogazione razionale sul proprio percepire implica una «architettura di segni»⁶, un complesso sistema di parole, concetti, forme di scrittura, gesti, atti dialogici o interpretativi che fanno parte del mondo e, insieme, cooperano al suo organizzarsi, al suo *pensarsi* – non si dispongono cioè su un mondo già fatto e finito, come se giungessero ad esso dall'esterno.

«Il mondo è ciò che io percepisco, ma la sua prossimità assoluta, daché la si esamina e la si esprime, diviene anche, inspiegabilmente, distanza irrimediabile»⁷. Non si tratta di un *aut aut*, bensì di un *et...et*: tra prossimità e distanza, intimità ed estraneità. Ma per non rendere questo *et...et* una sorta di *impasse* del pensiero, per non cadere in uno sterile circolo vizioso, occorre intendere il mondo non come una “cosa” o una somma di cose; esso è piuttosto l'orizzonte inoggettivabile del darsi di

⁴ Cfr. H. Bergson, *Saggio sui dati immediati della coscienza*, tr. it., Raffaello Cortina, Milano 2002.

⁵ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, tr. it., Bompiani, Milano 1994, p. 206.

⁶ Cfr. M. Merleau-Ponty, *Elogio della filosofia*, tr. it., Editori Riuniti, Milano 1999, pp. 62-63: «Ogni filosofia è [...] una architettura di segni; essa si costituisce dunque in stretto rapporto con le altre forme di scambio che costituiscono la vita storica e sociale. La filosofia si colloca nel bel mezzo della storia, non è mai indipendente dal discorso storico».

⁷ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 36.

ogni cosa. Il mondo, che appunto non è semplicemente “là fuori”, come se il soggetto che lo osserva non ne facesse parte e se ne potesse astrarre, è anche l’ineffabile luogo che fa da sfondo a tutte le parole, è il luogo in cui accade e in cui è inclusa ogni sua definizione, senza che esso mai possa coincidere con alcuna definizione particolare. Certo, «il mondo è ciò che io percepisco»: è anche oggetto di percezione e di esperienza, si dà in quanto oggetto di percezione e di esperienza. Bisogna però imparare a pronunciare una frase simile avvertendone i limiti, sapendo che ogni espressione del tipo «il mondo è (qualcosa, o qualcos’altro)» guadagna una possibilità di definizione e insieme perde la dimensione strutturale del mondo, ovvero il suo restare sempre altro rispetto ad ogni proposizione che voglia circoscriverlo. Affermando che il mondo è l’impossibile da circoscrivere, perché è piuttosto l’*includente* di ogni cosa o parola, e nessuna definizione dunque lo può includere o de-finire, si replica una volta di più la forma della definizione – si dice che il mondo è indefinibile, lo si definisce come indefinibile. Per non cadere in un circolo vizioso è necessario avvertire in una formulazione simile tanto la positività e la forza della formulazione logico-linguistica (del tipo “x è y”), quanto il limite che in essa appare. Esibire un limite non significa invalidare ciò che da quel limite è raccolto, ma stare in esso in maniera differente.

La prossimità del mondo rispetto all’io che percepisce diviene distanza irrimediabile, scrive Merleau-Ponty nella frase sopra citata, «dacché la si esamina e la si esprime». L’inciso è di estrema importanza, e a seconda di come lo si intenda se ne possono trarre due modelli interpretativi, due linee di fuga. Da un lato può persistere l’idea che la prossimità sia e resti tale, in quanto fondo essenziale del nostro essere-nel-mondo, del nostro esperire la realtà ed essere “intramati” con essa. C’è senza dubbio l’ambito del linguaggio, che ci fa abitare il mondo secondo una certa modalità e ci permette di parlarne, costruendo anche nuove forme di realtà, tuttavia sussiste uno zoccolo duro dell’essere delle cose a cui si accede in modo immediato grazie alla percezione dei sensi. La distanza rispetto alle “cose stesse” si apre nel momento in cui le si porta a tema con il linguaggio; ma finché non si entra nel gioco dell’espressione verbale il contatto con le cose resta concreto e anapodittico. D’altra parte, si può pensare che l’inciso non possa venire astratto dal resto della frase; in tal caso la percezione del mondo – una percezione che si riconosca come umana – deve fare tutt’uno con il contraccolpo linguistico che se ne appropria rendendola esperienza consaputa. La percezione consapevole di sé, che si rappresenta alla coscienza, è da sempre intrecciata con il linguaggio che la dice. La «distanza irrimediabile» che si interpone tra il soggetto che percepisce e il mondo percepito non è allora un evento che si dà in un secondo tempo, come un’aggiunta inessenziale alla struttura e all’essere-nel-mondo dei soggetti dotati di linguaggio; è piuttosto un polo che si

coordina con il suo complementare, ovvero quella «prossimità assoluta» manifestata nell'atto percettivo. Il pensiero di Merleau-Ponty si specifica nelle righe successive e permette di comprendere meglio in quale direzione sia orientata la sua prospettiva:

L'uomo "naturale" tiene le due estremità della catena, pensa *ad un tempo* che la sua percezione entra nelle cose e che si effettua al di qua del suo corpo. Ma come nell'uso della vita le due convinzioni coesistono senza sforzo, così, ridotte in tesi ed enunciati, esse si distruggono a vicenda e ci lasciano nella confusione. [...] Già il mio corpo, in quanto regista della mia percezione, ha dissolto l'illusione di una coincidenza della mia percezione con le cose stesse.⁸

Qui si concentra un intero programma di ricerca, a partire dalla sottolineatura della locuzione «ad un tempo» che esprime la circolarità, l'*et...* *et* del rapporto tra intuizione (percettiva) e riflessione (linguistico-concettuale). Ad essere in questione è la capacità di pensare in unità, al tempo stesso – ma non si tratta di una mera istantaneità cronologica – l'aspetto fenomenologico e quello ermeneutico della trama estetica dell'incontro con il mondo, che è pure la trama estetica della soggettivazione dell'umano. L'idea merleau-pontyana di *esperienza* come relazione originaria tra l'io e il mondo porta ad evidenza il fatto che ogni io è già da sempre un io-mondo e che c'è mondo sempre a partire da un «io» che riconosce il mondo come tale. È tale consapevolezza che permette di evitare il rischio di arenarsi in uno dei due estremismi prima citati: quello che postula una dimensione assolutamente primaria e originaria dell'esperienza sensibile, da un lato, e quello che sostiene il carattere ontologicamente originario, necessitante e ineludibile del linguaggio come elemento di "costruzione" del mondo. L'errore da evitare è proprio quello di fissarsi in una delle due posizioni alternative, ritenendo di poter sciogliere il nodo che tiene insieme *ciò che diciamo essere* l'esperienza fenomenologica e *ciò di cui* il momento ermeneutico rende conto, portandolo a consapevolezza ed espressione. Un pensiero critico, filosofico, deve saper stare in questa relazione e tentare di renderla perspicua e feconda. L'esperienza accade, si dà in questa *mutua implicazione tra sensibilità e linguisticità*, tra l'aspetto fenomenologico e l'aspetto ermeneutico dell'incontro con il mondo, nello scoprirsi soggetti in esso e ad esso. È a partire da questa circolarità che emerge un soggetto in grado di sapersi come distinto da un oggetto e articolato in relazione ad esso. La soglia a partire da cui si elabora questo intreccio è il corpo. Anche del corpo però si deve dire che non "c'è" prima del gesto che lo attualizza; nemmeno si può dire che è

⁸ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 36 (corsivo dell'autore).

conosciuto in quanto “corpo” indipendentemente dalla pratica di parola che lo descrive e lo attiva come tale. Voler andare “alle cose stesse” deve tenere conto del fatto che la cosa verso cui si va diventa “cosa stessa” *per* un soggetto che ad essa si approssima. L’andare alle cose stesse è un processo di consapevolezza che parte dal riconoscimento della esteriorità di cosa e soggetto, pur nel loro co-appartenersi reciproco, pur nel loro essere in un chiasma ontologico. Esteriorità non significa tuttavia già immediatamente “alterità” né dualismo assoluto; l’accesso al mondo non è una presa immediata su di esso, si iscrive nel movimento irriducibile tra l’esperienza fenomenologica e la consapevolezza ermeneutica non distribubile da quell’esperienza stessa. Nel momento in cui ci si figura la cosa stessa in quanto tale, la si è portata al dire; l’averla intesa come “cosa stessa” significa averla già disposta all’interno di un orizzonte predicativo, linguistico, segnico. Altro è l’aver a che fare con cose; un tal “aver a che fare” può essere ante-predicativo, ma una tale consapevolezza appartiene già all’ordine linguistico, proposizionale: è l’essere umano che *dice* che ci sono cose e che si può aver a che fare con esse. Il soggetto che dice la propria esperienza, che vuole dirla nel suo aspetto ante-predicativo, è già un soggetto linguistico ed è radicalmente altro dal soggetto che “fa esperienza” (come *dice* un soggetto linguistico) senza saperla come tale. Per questo soggetto nemmeno si darebbero problemi o discorsi su ipotesi idealistiche o empiristiche, su primitività o derivatezza di fenomeni e categorie.

2. L’esperienza, il suo carattere evenemenziale attraverso forme, *si fa* attraverso segni che non possono venire esclusi dal novero complessivo degli atti e dei fatti dell’esperienza stessa, né possono essere rubricati ingenuamente come mezzi trasparenti che riflettono un mondo di cose al di fuori delle parole – come se le parole non fossero a loro volta elementi del mondo, che collaborano alla sua costituzione. Il reale non è soltanto sfondo o orizzonte, non è solo l’insieme delle nostre percezioni, ma anche la *complicatio* e la *explicatio* delle forme, il movimento stesso del suo istituirsi e del suo sciogliersi. Rendere conto di questo movimento è possibile a condizione di pensare secondo una dialettica che non produce sintesi finali la fenomenologia e l’ermeneutica, e a condizione di tener presente la struttura segnica con cui si conosce ogni essere-nel-mondo.

Una volta dato il senso, i segni acquistano valore totale di “segni”. Ma è necessario che il senso sia dato prima. Ma allora come lo è? Probabilmente un frammento della catena verbale è identificato, proietta il senso che ritorna sui segni. Non basta dire (Bergson): andirivieni. Si deve comprendere fra che cosa e che cosa, e ciò che forma lo spazio intermedio. Non è una serie di induzioni. È *Gestaltung* e *Rückgestaltung*. “Movimento retrogrado del vero” questo fenomeno: che non ci si può più disfare di ciò che è stato pensato una

volta, che lo si ritrova nei materiali stessi [...]. E ciò significa: la percezione (la prima) è di per sé apertura di un campo di *Gestaltungen*. E ciò significa: la percezione è inconscio. Che cos'è l'inconscio? Ciò che funge da cardine, esistenziale, e, in questo senso, è e non è percepito. E le percepiamo solo in rapporto al livello, che dunque è impercepito. – La percezione del livello: sempre *fra* gli oggetti.⁹

Tutta la riflessione matura di Merleau-Ponty – elaborata già dagli anni di preparazione della *Fenomeonologia della percezione* e sviluppata sempre più nel corso dei tardi anni Quaranta e di tutti i Cinquanta – è attraversata da un confronto, a tratti implicito e a tratti esplicito, con il problema del linguaggio, o meglio tra percezione e linguaggio, tra natura e storicità. Per questo si può individuare una teoria semiotica di Merleau-Ponty, che affiora più o meno esplicita in momenti e in opere differenti, mantenendo una coerenza di fondo. Nel canovaccio per una conferenza tenuta in Messico nel 1949, da poco pubblicata in Francia insieme a molti altri testi inediti, Merleau-Ponty scrive:

Concezione classica: linguaggio = soltanto abito o mezzo di trasmissione di un pensiero già fatto – segni e significati rigorosamente separati. [...] Che cos'è insomma il linguaggio? La costruzione da parte del soggetto di operazioni espressive che forniscono un corpo al pensiero e che permettono di stabilizzare quel pensiero, sia per trasmetterlo ad altri sia per acquisirlo e fissarlo per se stessi. Ruolo del corpo nella percezione e nel linguaggio: in un senso è costretto a seguire la cosa, – in un altro innesca in rapporto ad essa una condotta virtuale, la inserisce nell'immaginario che è in gioco. Il linguaggio, come il gesto abituale nel momento in cui è acquisito, non è l'eco di un pensiero già formato e completo, ma una presa attiva tramite i gesti linguistici dati di un nuovo nucleo di significazione, in modo tale che altri possano *nachvollziehen* [*comprendere*], e che il nuovo significato sia colto. Ma al di fuori di questa presa non è altro che possibilità.¹⁰

Un altro brano, tratto dalla prolusione al Collège de France del 1953, costituisce un'altra lucida e sintetica testimonianza dell'approccio al problema del segno, ovvero al rapporto tra l'apparire della cosa e la coscienza che se ne può avere:

⁹ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 205 (nota di lavoro, 2 maggio 1959).

¹⁰ M. Merleau-Ponty, *Conférences en Amérique, notes des cours et autres textes. Inédits II* (1947-1949), Mimésis, Paris-Milan 2022, pp. 332-333 (trad. nostra). Cfr. anche M. Merleau-Ponty, «Abbozzo di una redazione», in *È possibile oggi la filosofia? Lezioni al Collège de France 1958-1959 e 1960-1961*, tr. it., Raffaello Cortina, Milano 2003, p. 274: «Non già che la filosofia cerchi l'adeguamento senza parola a un vissuto immediato: essa stessa non lo realizza se non facendosi parola e sarebbe la più grande incoerenza da parte sua considerare il linguaggio come uno schermo tra se stessa e l'essere».

La teoria del segno elaborata dalla linguistica implica forse una teoria del senso storico che sopravanza l'alternativa tra *cosa* e *coscienza*. Il linguaggio vivente presenta proprio il difficile problema di una compenetrazione dello spirito e della cosa. Nell'atto di parola, nel suo tono e nel suo stile, il soggetto afferma la sua autonomia, poiché niente gli appartiene più da vicino; e tuttavia egli è, nel medesimo tempo e senza contraddizione, rivolto verso la comunità linguistica e tributario della lingua comune.¹¹

L'intuizione sensibile della cosa (lato fenomenologico) e la parola che consente di pensare quell'intuizione (lato ermeneutico) si co-istituiscono, si potrebbe dire, in un *implesso*, ovvero in un'unità comprendente e fungente a cui non si perviene per aggiunte e co-implicazioni, ma che testimonia una presenza di fattori distinti in una singolarità operativa, pratico-teoretica – perché è un modo di vedere e intendere il mondo e al contempo un mondo di viverlo, di abitarlo, di agire in esso. L'intuizione pura ambisce e tende a cogliere una (ipotetica) dimensione originaria, pre-categoriale dell'essere nel mondo, che si pretende inoggettivabile; ma appena la si definisce come tale la si oggettiva, la si traduce in qualcosa di "detto", la si iscrive nell'ambito del nome.

La parola che riflette sull'intuizione originaria indica l'esplicitazione – determina la necessaria problematizzazione – di tale supposta originarietà, che emerge sempre *ex post*. Non si può dire una tale intuizione o esperienza pura, prima e originaria, senza che essa venga articolata in una espressione "postuma", senza che essa venga perduta. Solo a partire dalla sua perdita se ne coglie la specificità, per contraccolpo. La nozione di esperienza precategoriale, o antepredicativa, è già una nozione linguistica, ermeneutica; viene fatta retroagire sul supposto dato originario dell'esperienza, con la pretesa che non lasci alcuna traccia. Non si deve nemmeno assegnare una priorità alla parola, come se fosse questa a generare l'esperienza sensibile. È proprio la circolarità indistricabile tra i due aspetti, che *insieme* determinano l'esperienza, a dover essere mantenuta ed elaborata. Tale "circolarità" va pensata nel suo essere irriducibile a qualcosa di compiutamente e definitivamente noto, perché l'implesso tra intuizione e linguaggio, tra esperienza fenomenica e interpretazione discorsiva non è senza residui. Distanza e alterità non sono elementi rimovibili o superabili, ma sono strutturali all'esperienza stessa. Né monismo, né dualismo: alterità e distanza convivono paradossalmente con l'identità e l'unità. La questione è come pensare questo co-appartenersi di tali aspetti. Ma qual è, se c'è, la forma più adatta per dire, per scrivere di tali dimensioni problematiche? Ogni forma assunta dal linguaggio, dalla scrittura, dalla logica che sorregge la formulazione di un pensiero non

¹¹ M. Merleau-Ponty, *Elogio della filosofia*, cit., p. 60.

implica già un adattare ad essa il mondo che deve essere descritto?¹² Non significa già decidersi per un modo di vedere le cose, per un modo di descriverle e dunque di averle? Bisogna allora saper aderire alla contingenza del gesto che pone la domanda sapendola come singolare e parziale, in modo tale che essa implichi idealmente tutte le altre, come se fosse il nodo di una rete virtualmente infinita nella quale ogni filo è intrecciato a tutti gli altri. La rete non sta in nessun filo né in nessun nodo particolare, ma non esiste senza di essi; non è nemmeno la somma di tutti i nodi presi uno ad uno, ma la relazione che si crea tra i fili e i nodi che si intrecciano, si disfano e si riannodano di nuovo – bisogna immaginare la rete nel processo concreto del suo uso, come le reti dei pescatori che vengono di continuo riparate, usate, rovinare, di nuovo riparate e in questo processo sono sempre e non sono mai la stessa rete. L'analogia termina qui: mentre per un pescatore è sufficiente che la rete svolga bene la sua funzione, e ad essa non deve chiedere di più, per il filosofo l'attività del domandare non si esaurisce nelle risposte che si possono trovare.

Esiste una domanda alla quale non è sufficiente rispondere nel modo giusto, una domanda che prevale proprio nel momento in cui, presa alla lettera, ostentatamente vinta dal primato del discorso, sparisce e viene dimenticata. [...] Interrogare significa fare un salto nella domanda. La domanda è questo appello a saltare che non si lascia chiudere in un risultato. [...] Con la domanda non si finisce mai, non perché ci sia ancora troppo da domandare, ma perché in questo percorso della profondità che le è proprio – moto che ci distoglie da essa e da noi – la domanda apre un rapporto con ciò che non ha fine.¹³

Ciò che non ha fine è l'evento stesso del domandare, il suo accadere come condizione trascendentale per ogni domanda empirica, singola, specifica. Evenienza, emergenza del domandare che precede ed eccede ogni concreta forma del domandare, ogni singola figura, ma che si sostanzia in esse pur senza risolversi senza residui. L'evento del domandare è antecedente alla stessa primarietà dell'interrogare, è uno sfondo "affermativo" che precede e accoglie l'ordine del domandare che apre alla ricerca. Già dire che è uno sfondo affermativo è di troppo: sta al di qua della stessa distinzione tra affermativo e interrogativo, al di qua anche della dicotomia tra affermazione e negazione, che si articolano al suo interno. È cruciale intendere questo "luogo-non-luogo" che dà spazio alle forme e in esse si attualizza. A partire da questo sfondo inoggettivabile si stagliano e si intrecciano le differenti forme di scrittura della verità, ciascuna portatrice di

¹² Su questo tema cfr. C. Sini, *Il metodo e la via*, Mimesis, Milano-Udine 2013, pp. 53-62.

¹³ M. Blanchot, *La conversazione infinita*, tr. it., Einaudi, Torino 2015, pp. 25-28.

una sua razionalità specifica – poetica, argomentativa, retorica, scientifica... Tuttavia è pur sempre a partire dal livello dell'articolazione linguistica che può innescarsi un'indagine per risalire alle condizioni primordiali dell'esperienza. Come si è già detto in precedenza, la stessa nozione di pre-categoriale entra nel circuito della significazione una volta che l'espressione linguistica la fa entrare nel gioco del senso e dunque la instaura. Parlare della percezione dell'infante o di animali non umani è corretto e sensato, ma occorre tenere in debito conto il fatto che a descriverla è un soggetto dotato di linguaggio, immerso in un certo tipo di *habitus* o di prassi logico-razionale che non soltanto erige a oggetto di indagine ma instaura – portandoli alla parola – eventi quali “esperienza fenomenologica”, “intuizione immediata della cosa”, “incontro con il mondo”. È così che un simile soggetto si rende presenti le cose circostanti e, portandole al linguaggio, le costituisce appunto come “cose” in un modo differente da quello proprio di chi non è soggetto alla pratica della nominazione. La nozione di “oggettività” del mondo è una nozione linguistica, appartiene a una specifica pratica significante. Dicendo “mondo”, “montagna”, “pioggia” o “fuoco” non si abita la realtà – ciò che si nomina “realtà” – nello stesso modo di chi non dà nomi nonostante la relativa identità delle cosiddette reazioni fisiologiche all'acqua o al fuoco. Ma la stessa nozione di “reazione fisiologica” appartiene a una interpretazione particolare di quell'oggetto nominato come mondo esterno o ambiente circostante. È un *habitus*, un tipo di comportamento, una postura teoretica e pratica, un modo di essere-nel-mondo. Il mondo e la sua interpretazione si costituiscono insieme: si co-istituiscono, sono un fenomeno unitario. Non c'è interpretazione che non sia nel mondo e parte di esso; non si dà un soggetto che si collochi fuori del mondo e che possa osservare il mondo o alcune sue parti senza esserne al contempo implicato e senza modificare ciò che osserva, tocca, nomina. «La verità è che non esistono cose, ma fisionomie»¹⁴, scrive Merleau-Ponty dopo un'attenta analisi del rapporto che lega percezione e verbalizzazione. Il filosofo francese prosegue la sua analisi con un esame dell'intreccio tra la dimensione soggettiva e l'ambiente in cui il soggetto si iscrive e agisce. Gli «oggetti primitivi della percezione» non sono “cose” date, in sé compiute, al soggetto che percepisce. Si danno piuttosto come realtà di un vissuto, sono cioè attraversati dall'esperienza del soggetto, dalla sua interpretazione, ovvero dalle risposte e dai significati che connette a quegli oggetti.

«Il campo da gioco non è mai, per il calciatore che gioca, un “oggetto” [...]. Il campo non gli è presente come un dato, ma come il termine imma-

¹⁴ M. Merleau-Ponty, *La struttura del comportamento*, tr. it., Mimesis, Milano-Udine 2019, p. 184.

nente delle sue intenzioni pratiche [...]. Non basta dire che la coscienza abita l'ambiente. La coscienza stessa non è qui nient'altro che la dialettica tra l'ambiente e l'azione. Ogni manovra iniziata dal giocatore modifica l'aspetto del campo e stabilisce nuove linee di forza in cui l'azione a sua volta si effettua e si realizza alterando di nuovo il campo fenomenico».¹⁵

Questa analisi potrebbe lasciare intendere che la co-istituzione di percezione e interpretazione, oppure quella tra oggetto e soggetto accada soltanto in situazioni già eminentemente culturali, ovvero dove ci si trova in presenza di "oggetti" o comportamenti socialmente organizzati quali sono per esempio un gioco o un campo sportivo. Alla pagina precedente Merleau-Ponty aveva invece sottolineato come l'intreccio tra momento percettivo e momento legato alla verbalizzazione si dia anche in rapporto ad oggetti naturali:

«Non è in base alla loro somiglianza che due oggetti vengono designati con la stessa parola, ma è proprio perché sono designati con la stessa parola, e partecipano quindi ad una stessa categoria verbale ed affettiva, che vengono percepiti come somiglianti. Così, anche quando la percezione si rivolge ad oggetti naturali, li considera ancora attraverso certi oggetti d'uso, le parole».¹⁶

3. Merleau-Ponty ha intuito il rapporto costitutivo che lega sensibilità e gesto di parola, esperienza percettiva e discorso, fin dall'epoca della sua iniziale riflessione sul comportamento. La riflessione sul linguaggio attraversa gran parte dei suoi scritti e tutti i suoi testi maggiori. È per un effetto retroattivo, dal linguaggio alla percezione, che si assume la postura teoretica di considerare il mondo come un insieme di cose o come la totalità delle cose. Non è che non esista un livello percettivo che "funziona" anche indipendentemente dal suo essere oggetto di verbalizzazione; ma non si può dimenticare che espressioni e concezioni quali "livello percettivo", "intuizione immediata", "realtà esterna (o anteriore) al linguaggio" restano sempre formulazioni, espressioni del linguaggio. La nozione di interpretazione a cui spesso si fa riferimento per criticare un uso scorretto o un abuso del ruolo delle categorie ermeneutiche in merito alla costituzione del mondo e alla sua (com)preensione è spesso viziata. Interpretazione non è sinonimo di totale arbitrio soggettivo; indica piuttosto l'impossibilità di scindere un oggetto – storico, fenomenico, sociale, mentale – dal soggetto che lo pone a tema e lo costituisce mentre ne viene a sua volta costituito; indica, in altri termini, il fatto che il mondo si offre sempre e solo attraverso possibili *articolazioni del soggetto*, nel senso sia

¹⁵ Ivi, pp. 184-185.

¹⁶ Ivi, p. 184.

soggettivo sia oggettivo del genitivo: il soggetto articola il mondo, non lo incontra mai “in sé” ma sempre secondo prospettive, adombramenti, punti di vista, interpretazioni appunto – e al contempo *il soggetto* viene articolato esso stesso, è a sua volta una particolare articolazione di mondo. Nella *Fenomenologia dello Spirito* Hegel ha proposto argomentazioni rigorose a proposito della co-istituzione e co-produzione dei momenti soggettivo e oggettivo della realtà, e l’ha fatto proprio a partire dalla certezza sensibile. Non occorre approvare acriticamente la dialettica hegeliana per apprezzare la raffinatezza e la profondità di tali analisi. Si può invece cercare di seguirne le intuizioni per restituire ed elaborare nel pensiero la dinamica che lega esperienza e discorso, fenomenologia ed ermeneutica, corpo e linguaggio, nel costante rimando che avviene tra l’uno e l’altro. Anche in questo caso bisogna intendersi sul senso dei termini e delle espressioni che si impiegano. Dire che tra corpo e linguaggio si dà una relazione essenziale e strutturale, e spingersi al punto in cui si afferma che senza linguaggio non c’è corpo, non vuol dire che chi non possiede un linguaggio articolato o chi non nomina il proprio corpo – come elemento imprescindibile del sé e come cosa del mondo – sia un’entità inconsistente. Vuol dire che un animale non umano, o un essere umano *infans*, che non si “ha” in forma di parola, non ha nemmeno un corpo nel modo in cui lo ha un essere che dispone di quella forma per conoscersi e possedersi. È pur sempre il parlante a dire del neonato o dell’animale non umano che “ha un corpo”. L’infante è invece assorbito nella dimensione gestuale dell’intreccio dei sensi e delle sue prassi – del suo respirare, del suo annusare, del suo succhiare, del suo stringere. Si sta ancora formando un’esperienza di corpo in quanto elemento distinto dal mondo cosiddetto esterno, o distinto dal corpo della madre; è immerso in una serie di prassi che solo a posteriori, con lo sguardo per così dire già abitato dal *logos* dell’essere adulto, vengono isolate l’una rispetto all’altra. In quest’ottica è corretto dire che l’infante è presso le cose, in estasi nel mondo e nelle cose, e lo è proprio perché non è ancora un soggetto parlante, perché non ha ancora assunto quella distanza tipica del soggetto cosciente rispetto alle cose e a se stesso. Come scrive ancora Merleau-Ponty,

«l’unico modo di assicurare il mio accesso alle cose stesse sarebbe quello di purificare completamente la mia nozione di soggettività: anzi, non c’è “soggettività”, o “Ego”, la coscienza è senza “abitante”, è necessario che io la sciolga completamente dalle appercezioni seconde che fanno di essa il rovescio di un corpo, la proprietà di uno “psichismo” e che io la scopra come il “niente”, il “vuoto”, che è capace della pienezza del mondo, o meglio, che ne ha bisogno per sorreggere la sua inanità».¹⁷

¹⁷ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l’invisibile*, cit., p. 77.

In queste righe sembra aleggiare la presenza di Sartre, del suo *L'essere e il nulla*, che non a caso viene citato poco dopo. Il “nulla” o “vuoto” a cui fa riferimento Merleau-Ponty, pensando alla coscienza come luogo destinato ad accogliere la pienezza del mondo, pare debitore delle analisi sartriane relative allo sguardo, alla presenza d'altri, al rapporto tra coscienza e mondo. Ciò che ora interessa è soprattutto l'intuizione secondo cui solo a patto di una de-soggettivazione si può essere *tra* e *nelle* cose. De-soggettivarsi significa anche lasciarsi alle spalle il linguaggio, la riflessione di secondo grado circa l'intuizione sensibile in cui viene assorbito ciò che veniva identificato come soggetto. È questo il punto limite della prassi filosofica, ciò a cui da un lato essa tende ma da cui al tempo stesso rifugge. Se giungesse al punto limite della coincidenza con il mondo non vi sarebbe più distanza da esso, il soggetto sarebbe tutt'uno con il mondo, totalmente immanente ad esso – ma non potrebbe più essere filosofo, senza quella distanza che permette appunto uno spazio di trascendenza, ovvero di riflessione.

«Il filosofo parla, ma è una sua debolezza, e una debolezza inspiegabile: egli dovrebbe tacere, coincidere in silenzio, e raggiungere nell'Essere una filosofia che vi è già fatta. Viceversa, tutto avviene come se egli volesse tradurre in parole un certo silenzio che è in lui e che egli ascolta. *La sua intera “opera” è questo sforzo assurdo.* Il filosofo scriveva per dire il suo contatto con l'Essere; ma non l'ha detto, e non potrebbe dirlo, giacché questo contatto è tacito. Allora egli ricomincia... Si deve quindi credere che il linguaggio non è semplicemente il contrario della verità o della coincidenza, che c'è o potrebbe esserci – ed è ciò che egli cerca – un linguaggio della coincidenza, un modo di far parlare le cose stesse. Si tratterebbe di un linguaggio di cui egli non è l'organizzatore, di parole che egli non riunirebbe, che si unirebbero attraverso di lui grazie alla connessione naturale del loro senso, *al traffico occulto della metafora* – ciò che conta non essendo più il senso manifesto di ogni parola e di ogni immagine, ma i rapporti laterali, le parentele, che sono implicati nei loro rivolgimenti e nei loro scambi. [...] Ma dobbiamo aver ben chiara la conseguenza: se il linguaggio non è necessariamente ingannatore, la verità non è coincidenza, muta [*la vérité n'est pas coïncidence, muette*]».¹⁸

La verità non è da intendersi al modo della *adaequatio rei et intellectus* – per lo meno, non è questo l'unico e forse nemmeno il più profondo significato che si possa attribuire alla nozione di verità. Il linguaggio non necessariamente occulta o distoglie dalla verità, ma questa non si risolve interamente nella parola; è muta, è tacita. Il filosofo vive nell'ambiguità aporetica tra l'insopprimibile esigenza di evidenza fenomenologica, da una parte, e la consapevolezza ermeneutica della polarità tra la

¹⁸ Ivi, p. 143 (corsivi miei).

percezione delle cose e il linguaggio che orienta verso di esse, dall'altra. Il mondo non è mai soltanto "là fuori", davanti al soggetto percipiente, perché sempre lo attraversa, lo implica e ne è implicato. Il corpo del soggetto è sempre un corpo-mondo, è *Körper* e insieme *Leib*, come ha mostrato Husserl. Tra soggetto e oggetto, tra immanenza e trascendenza, tra percezione e linguaggio c'è continuità nella discontinuità, c'è un rimandarsi e un corrispondersi. Soltanto sapendo stare in questa circolazione ritmica ci si può approssimare alla relazione che lega io e mondo, una relazione che non è dualista né monista, ma che produce una sorta di *interferenza aduale*. Io e mondo non sono uno, eppure non sono nemmeno due. La natura della percezione e del linguaggio è tale da rimandare strutturalmente ad altro, implica una distanza, un'alterità; tuttavia non potrebbe porre nulla in comunicazione se non ci fosse una stoffa comune che si articola e si fraziona nella pluralità di questi reciproci rimandi.

Il lavoro del filosofo è analogo a quello del Sisifo di Camus, che apprende e vive la fedeltà a un compito, a una vocazione. Se Sisifo è «l'eroe assurdo, tanto per le sue passioni che per il suo tormento»¹⁹, anche l'opera del filosofo è uno sforzo assurdo, nel suo voler tradurre in parola il contatto tacito con l'Essere, che si perde non appena viene espresso. Eppure di quel contatto la parola rende testimonianza e consapevolezza in un modo indispensabile e unico, un modo che trae fuori dal silenzio e dall'estasi muta della verità. È la parola a istituire relazioni analogiche tra le cose, a far sì che vi sia un "mondo percepito", che questo esca dal silenzio delle prassi a cui altrimenti sarebbe consegnato e si consolidi appunto in figura di "mondo". Per questo, «più sarà energica la nostra intenzione di vedere le cose stesse, più vedremo crescere tra esse e noi le apparenze attraverso le quali esse si esprimono, le parole con le quali noi le esprimiamo»²⁰. Il filosofo sa che deve sempre ricominciare a dire il mondo, a dire l'Essere, poiché dicendoli li manca. In questo fallire, in questo mancare le cose e nel continuo ricominciare a dirle stanno la sua inattualità e l'apparente absurdità del suo sforzo. La prassi filosofica consiste nel *lasciar passare* attraverso figure di pensiero l'esercizio duplice e connesso della percezione e del linguaggio, che si intersecano e si illuminano, si co-istituiscono e si co-appartengono. Il filosofo cerca il linguaggio della coincidenza, ma il linguaggio è proprio la non-coincidenza, esprime lo sfuggire infinito della cosa rispetto al nome che la dice e dicendola la perde – ma, perdendola, la rinnova in forma di parola, la rende "cosa" in rapporto al

¹⁹ A. Camus, *Il mito di Sisifo*, tr. it., in *Opere. Romanzi, racconti, saggi*, Bompiani, Milano 2000, p. 316.

²⁰ M. Merleau-Ponty, *Elogio della filosofia*, cit., p. 29.

dire che la nomina. Un'attenzione che prefigura molti dei percorsi che il pensiero francese tratterà negli anni Sessanta e Settanta è quella che Merleau-Ponty rivolge non tanto al «senso manifesto di ogni parola e di ogni immagine, ma [a]i rapporti laterali, [al]le parentele, che sono implicati nei loro rivolgimenti e nei loro scambi». Foucault e Derrida, ciascuno secondo modi e prospettive personali, sembrano aver preso le mosse da questa indicazione per poterla sviluppare²¹. Gran parte del pensiero post-strutturalista francese, del resto, mantiene un debito tacito e raramente confessato nei confronti di molte felici intuizioni merleau-pontyane. Il passaggio citato mette in evidenza in modo conciso come occorra smontare le presunte evidenze su cui riposano le modalità abituali di intendere percezione, pensiero, abiti discorsivi e non discorsivi nei cui contesti le nozioni di verità e falsità appaiono come dati acquisiti, ereditati in modo irriflesso.

L'ultima frase del passo è ambivalente: cosa si deve intendere con l'espressione «*si le langage n'est pas nécessairement trompeur, la vérité n'est pas coïncidence, muette*»? Se il linguaggio non inganna, allora la verità non è coincidenza? Oppure è da intendere così: se, per un verso, il linguaggio non è ingannatore, d'altra parte la verità non è identificabile con una forma di coincidenza? E coincidenza di cosa: di linguaggio e mondo? Di forma linguistica e percezione? Oppure è coincidenza tra la cosa e l'intelletto che la afferra, la pensa e la esprime? Come lo stesso Merleau-Ponty dice nella sua lezione inaugurale al Collège de France, «il linguaggio vivente presenta proprio il difficile problema di una compenetrazione dello spirito e della cosa»²². Non si dà un linguaggio che non emerga da un tessuto vitale, che non sia una risposta alle “cose”; nemmeno però si dà una “cosa” se non per un soggetto che non solo la incorpora in un uso, ma che pure la nomina come cosa, la rende cioè oggetto della e nella prassi del nominare. La verità non è coincidenza perché è altra cosa rispetto ad ogni pretesa o attesa di coincidenza. Non ha a che fare con alcuna coincidenza, perché piuttosto accade nel suo *trans*-correre tra esperienza e linguaggio, nel suo circolare attraverso la dimensione fenomenologica e quella ermeneutica, senza possedere un luogo prioritario in cui possa essere fissata, afferrata una volta per tutte. Ogni forma di coincidenza, per quanto possa costituire un aspetto particolare della verità, non la rappresenta nella sua pienezza. Di questa verità Merleau-Ponty aggiunge un altro aspetto: dice che è muta. Si tratta di un altro punto complesso e ambiguo, sia per come viene reso in italiano sia per come è formulata la frase nell'originale francese. Non è scritto infatti, *la vérité n'est pas coïncidence, [elle] mue*: “la verità non è coincidenza, [essa] muta”, nel senso prescrit-

²¹ Su questo rapporto teoretico cfr. V. Perego, *Foucault e Derrida*, Orthotes, Salerno 2018.

²² Ivi, p. 60.

to dal verbo mutare²³. *Muette* è invece “muta” come aggettivo: tacita, silenziosa, non parlante. La coordinazione per asintoto, con la semplice virgola, lascia il lettore un po’ in imbarazzo; la frase sarebbe stata meno criptica se fosse stato scritto *la vérité n’est pas coïncidence, elle est muette*, “essa è muta”. Si può intendere allora che la verità non sia una forma di “coincidenza muta” o che la verità sia muta dal momento che non è una forma di coincidenza, tale per cui il linguaggio la possa esprimere. Non ha senso invocare un linguaggio in cui ogni cosa finalmente possa coincidere con la parola e vi si rispecchi, o pretendere che possa darsi alla coscienza rappresentativa un immediato che non sia abitato dalla mediazione che lo riconosce e lo definisce. Piuttosto, ha senso cercare di elaborare una sempre più precisa e lucida fenomenologia della percezione, intesa come “filosofia dell’esperienza” e del senso, che senza entrare in competizione con la letteratura sa trarre anche da essa e in generale dalla pratica della parola poetica l’idea di una promessa di liberazione dalle otusità del pensiero e della vita, riconoscendo e promuovendo l’irriducibilità del soggetto a processi di stampo riduzionistico, anche decostruendo e decentrando le pretese auto-centrate di quello stesso soggetto. Sarà così che la filosofia potrà continuare a offrirsi come possibilità di praticare una resistenza, sempre interrogandosi sulla possibilità della genesi del suo stesso discorso e producendo nuove possibilità di senso, nuove forme del pensare e inedite occasioni di abitare il mondo.

²³ Così appariva la prima versione della traduzione italiana: «La verità non è coincidenza: essa muta» (Bompiani, Milano 1969, p. 149).

Un'architettura di segni. Il pensiero di Merleau-Ponty tra fenomenologia ed ermeneutica

This essay wants to show how Merleau-Ponty opens a middle path, which may appear both phenomenological and hermeneutic, between the two extremes of a vision that encompasses all otherness and prevents all development by crystallizing the figures of knowledge and the world, on the one hand, and a thought that avoids questioning the transcendence and the overflow of phenomena, thus reducing itself to silence, on the other. In his writings and in the transcripts of the courses, we witness the awareness of the dialectical dynamics between world and language, self and other, map and territory, which emerge in the very formulation of a question – or from the very fact that a question must be *formulated*. The world of perception is both the world in which perception occurs and the world that perception is made up of. The slightest rational questioning about one's own perception implies an “architecture of signs”, a complex system of words, concepts, forms of writing, gestures, dialogic or interpretative acts that are part of the world and, together, cooperate in its practical and theoretical organization.

KEYWORDS: Sign, Language, Perception, Body, Subject

Floriana Ferro

Beyond the Digital: The Virtuality of the Flesh in Merleau-Ponty's *The Visible and the Invisible*

Introduction

Merleau-Ponty's late thinking is particularly fascinating, as it develops a phenomenological ontology attempting to overcome the dualism between subject and object, which still characterizes his *Phenomenology of Perception* (Barbaras 2008; eng. trans. 2021). This dualism seems to be overcome by the idea of the flesh, seen as the common element of the world, the "formative medium of the object and the subject" (Merleau-Ponty 1965; eng. trans. 1968, p. 147). It is precisely in the context of the phenomenology of the flesh that Merleau-Ponty uses the term "virtual" in *The Visible and the Invisible*. In this paper, my aim is to discuss the relationship between Merleau-Ponty's idea of the virtual and its contemporary meaning, bonded to the development of the Digital Revolution.

The ideas of "virtual" and "virtuality" are not particularly recent in the philosophical landscape. A deep sense of these concepts is already present in Aristotle (*Metaph.* IX), who outlines a distinction between potentiality and actuality, and Leibniz, who takes inspiration from Aristotle's idea of potentiality. Leibniz coins the definition of "virtual innatism", considered as the "power to receive ideas" (Leibniz 1765; eng. trans. 1996, Book II, Chap. XXI), power which passes into actuality through experience. There is something in the definitions of Aristotle and Leibniz that still resonates both in Merleau-Ponty's late thinking and in our common use of the word "virtual".

Regarding the latter, virtuality particularly refers to digital technology, especially interactive platforms and immersive dimensions. When we assume a "virtual identity", we use a digitized version of ourselves, such as an avatar, to interact in social networks, video games, dating applications, etc. In this case, the term "virtual" may be considered synonymous with "digital": a virtual identity is simply a digital identity, the one we assume in a digital dimension (interface or platform). Another example is the expression "virtual reality" (VR), which refers to a digital, immersive, and interactive dimension (Chalmers 2022). Our experiences of VR take

place inside a simulated environment, which has a quite high degree of immersivity. Less known to the general public is “augmented virtuality” (AV), which indicates a dimension “where imaged portions of the real world are integrated within a virtual world” (Gutiérrez, Vexo, & Thalmann 2008, p. 117). In the cases of these partially or totally virtual dimensions, the environment is commonly considered as not real, as a possible world where we do not live and where we spend only a limited part of our lifetime.

However, this way of conceiving the virtual contains a double trap: first, it overlaps what is “virtual” with what is “fictional”¹; second, it generates confusion between the “virtual” and the “digital”, thus leading only to a partial understanding of the virtual, which is seen as opposed to the real. In this paper, I will not dwell on the former, which has little to do with Merleau-Ponty’s philosophy and would need proper space to be discussed. I will rather focus on the latter, since the definition of the virtual in Merleau-Ponty’s late thinking can be considered a good starting point to discuss the difference between “virtual” and “digital” and to open to a contemporary interpretation of the Digital Revolution.

In this respect, my proposal is to come back to the original philosophical meaning of the virtual, without staying inside an Aristotelian or Leibnizian framework, but rather taking inspiration from Merleau-Ponty’s idea of flesh. In his late thought, he conceives virtuality on the ground of a dynamical and dialectical monism, which overcomes Cartesian dualism, as well as the traditional concept of substance. I will focus on the “virtual center” or “virtual focus” of the flesh in *The Visible and Invisible* and indicate related passages where their sense may be clarified. I consider Merleau-Ponty’s virtuality as defined by the following features: first, it refers to a monist view of reality, which includes both the analogue and the digital; second, it implies a dynamic and dialectic relationality, modeled on Schelling’s circular idea of being; third, it is not opposed to “reality,” but constitutes its fabric. I will also argue that Merleau-Ponty’s idea of the virtual as the focus of the flesh can be used to interpret the bond between the analogue and the digital as very tight, dynamical, and in line with the latest achievements in informational technology.

1. A monist view of reality

In order to problematize Merleau-Ponty’s idea of the virtual in *The Visible and the Invisible*, I am first referring to the few points in the text

¹ The confusion between “virtual” and “fictional” is particularly well addressed by David Chalmers (2022).

where the word “virtual” is mentioned, specifically in the expressions “virtual focus” (Merleau-Ponty 1964; eng. trans. 1968, pp. 34, 146, 215) and “virtual center” (Merleau-Ponty 1964; eng. trans. 1968, p. 115). The latter expression is used in the following passage:

There is no emplacement of space and time that would not be a variant of the others, as they are of it; there is no individual that would not be representative of a species or of a family of beings, would not have, would not be a certain style, a certain manner of managing the domain of space and time over which it has competency, of pronouncing, of articulating that domain, of radiating about a wholly virtual center – in short, a certain manner of being, in the active sense, a certain *Wesen*, in the sense that, says Heidegger, this word has when it is used as a verb. (Merleau-Ponty 1964; eng. trans. 1968, pp. 114-115.)

Virtuality is considered as a characteristic of being as such, especially if intended “in the active sense”, “as a verb” (the Heideggerian *Wesen*). The activity of being should be understood, in this case, not as a lack of passivity. As I will point out later, the concept of passivity assumes a key role in Merleau-Ponty’s ontology. In this passage, he particularly focus on activity as constituting the dynamism of being, which has its representatives and variants in individuals and emplacements. The flesh is not considered as a static substance, an unchanging substrate lying under beings, but as the source of emerging singularities.

In this sense, the “virtual center” of the flesh is the key concept of an ontological and dynamic form of monism. This belongs to the definition of the flesh itself, as clarified by this famous passage:

What we are calling flesh, this interiorly worked-over mass, has no name in any philosophy. As the formative medium of the object and the subject, it is not the atom of being, the hard in itself that resides in a unique place and moment; [...] this hiatus between my right hand touched and my right hand touching, between my voice heard and my voice uttered, between one moment of my tactile life and the following one, is not an ontological void, a non-being: it is spanned by the total being of my body, and by that of the world; it is the zero of pressure between two solids that makes them adhere to one another. (Merleau-Ponty 1964; eng. trans. 1968, pp. 147-148.)

Merleau-Ponty sees the flesh as characterized by a chiasmatic and dialectic movement. This is the reason why the words “hiatus” and “a zero of pressure” are used. The term “hiatus” denotes the juxtaposition of two vowels that are not pronounced together, as in a diphthong (i.e., in “cloud”), through a single vocal emission, but are articulated separately (i.e., in “cooperate”); at the same time, the hiatus is part of the

same juxtaposition of vowels, which in turn belongs to the same word. The flesh, as a hiatus, separates and unifies at the same time, exactly as happens with the “zero of pressure” between two solids. The flesh can thus be considered as an “inbetween”, a *Zwischen* between polarities, in this case, the object and the subject. By connecting this passage to the previous one (Merleau-Ponty 1964; eng. trans. 1968, pp. 114-115), it can be noticed that the flesh is neither the hard core of being, nor the privation of being (non-being), but what stays inbetween as a dynamic *Wesen*. Merleau-Ponty here re-problematizes the ontological question, thanks to the Heideggerian suggestions (i.e., Heidegger 1927; eng. trans. 2010; 1954; eng. trans. 1977): he refuses the hypostatization of being and the confusion between “being” and “beings”, typical of classical metaphysics. Moreover, he questions certain assumptions of Husserlian phenomenology.

Merleau-Ponty owes much to Husserl, especially to his concept of the body. In the *Phenomenology of Perception* (Merleau-Ponty 1945; eng. trans. 2002), he takes inspiration from what Husserl writes about the *Körper*, the purely physical and objective body, and the *Leib*, the subjective and phenomenal body, which is the zero-point (*Nullpunkt*) of our orientation in the world (Husserl 1952; eng. trans. 1989, p. 165). When Merleau-Ponty writes about embodied subjectivity, which is at the center of his reflections on perception, he clearly refers to the *Leib*. However, in *The Visible and the Invisible*, Merleau-Ponty takes a step forward and goes beyond the difference between *Leib* and *Körper*: the flesh should be considered as a “universal *Leib*”, an extended subjectivity. It is neither an individual subjectivity, nor pure objectivity, but an extended first person (Vanzago 2012, pp. 194-195). The flesh is not confined within the boundaries of the phenomenal body: it involves everything, since it is the common element, the “stuff” (*étouffe*) of the world.

We have to reject the age-old assumptions that put the body in the world and the seer in the body, or, conversely, the world and the body in the seer as in a box. Where are we to put the limit between the body and the world, since the world is flesh?” (Merleau-Ponty 1964; eng. trans. 1968: 138.)

The flesh is the world, and the world is flesh. Nothing in the world is distinct or detached from the flesh. In this passage, Merleau-Ponty appears to overcome the dichotomy between the living and the non-living, the subjective and the objective dimensions, a dichotomy that he reflects upon throughout his life.

How should this extended subjectivity be considered in relation to the virtual? A highly significant passage can be found in the Worknotes, where

Merleau-Ponty writes: “one cannot see it there and every effort to see it there makes it disappear, but it is in the line of the visible, it is its virtual focus, it is inscribed within it (in filigree)” (Merleau-Ponty 1964; eng. trans. 1968: 215). The flesh is animated by a dialectic between the visible and the invisible aspects of being. To comprehend their relationship, the concept of virtuality must be invoked. While Merleau-Ponty explicitly states in a passage cited above (Merleau-Ponty 1964; eng. trans. 1968, pp. 114-115) that he refers to the active sense of Heidegger’s *Wesen*, this does not imply that the flesh is always in act. The word “active” refers to the dynamism of the flesh, a dynamism that also encompasses passivity. This passivity should be regarded as the other side of being. In another passage, Merleau-Ponty assimilates virtuality to potency, or rather “virtuality or potency”, in contrast to what is “wholly in act” (Merleau-Ponty, 1964; eng. trans. 1968, p. 51). The author clearly refers to the profound philosophical meaning of virtuality according to Aristotle and Leibniz, but reformulates it through a different concept of being.

The virtual focus or center characterizes the flesh itself. In its dynamism and openness, it contains the potentiality of existence, of beings whose movement brings them to emerge and become actual or remain potential. This point is particularly important, as the virtual is not pure passivity devoid of activity, but passivity that “bears” activity, as I will demonstrate in the third section.

2. The relationality of the flesh

Another crucial passage in *The Visible and the Invisible*, where there is an explicit reference to virtuality, is the following:

That assurance can come only from the world – or from my thoughts insofar as they form a world, insofar as their cohesion, their vanishing lines, designate beneath reflection a virtual focus with which I do not yet coincide. (Merleau-Ponty 1964; eng. trans. 1968, p. 34.)

Here arises the problematic nature of the flesh and of the virtual. Every thought about the world, every endeavor to reduce the flesh to reflective thought, appears to dissipate, much like a clear concept of the *Leib* as a *Nullpunkt*, as a zero-point of orientation: this point, coinciding with me as a living body, is comparable to the vanishing point of vision, not actually but only virtually focused. Lines of thought seem to converge towards a potential focus that cannot be clearly localized, as it resides not in my individual body but in the world.

In another passage, Merleau-Ponty writes:

And finally, I believe it – I believe that I have a man’s senses, a human body – because the spectacle of the world that is my own, and which, to judge by our confrontations, does not notably differ from that of the others, with me as with them refers with evidence to typical dimensions of visibility, and finally to a virtual focus of vision, to a detector also typical, so that at the joints of the opaque body and the opaque world there is a ray of generality and of light. (Merleau-Ponty 1964; eng. trans. 1968, p. 146.)

How can this “ray of generality and light” between the opacity of the body and the world be interpreted? Only in a relational sense, since “the spectacle the world that is my own [...] does not notably differ from that of the other”. Merleau-Ponty, well aware that Husserlian phenomenology risks falling into solipsism, even if only from a methodological perspective,² overcomes this difficulty by asserting a common visibility that refers to a “virtual focus of vision”: in this sense, virtuality is closely intertwined with relationality.

The relational nature of the flesh can be better understood through Merleau-Ponty’s idea of dialectic. The flesh is animated by a particular kind of dynamism characterized by the relation between two poles reverting into each other. This form of dialectic differs from both the classical dyadic dialectic of ancient philosophy (as theorized by Heraclitus, Empedocles, Plato, etc.) and Hegel’s triadic dialectic (inspired by Fichte), whose movement articulates in thesis, antithesis, and synthesis. Merleau-Ponty writes about a “hyperdialectic” nature of the flesh (Merleau-Ponty 1964; eng. trans. 1968, p. 94), which is inspired by a Schellingean circular model (Vanzago 2012, pp. 194-195). Hyperdialectic is animated by a movement of “reversibility always imminent and never realized in fact. My left hand is always on the verge of touching my right hand touching the things, but I never reach coincidence” (Merleau-Ponty 1964; eng. trans. 1968, p. 147). In this movement, one pole moves toward the other, attempting to become its opposite, but never coinciding with it. According to my interpretation of Merleau-Ponty’s text, this “on the verge of” constitutes the meaning of the virtual.

Why does Merleau-Ponty prefer reversibility to the Hegelian synthesis? Merleau-Ponty attempts to explain it in this passage:

The bad dialectic is that which does not wish to lose its soul in order to save it, which wishes to be dialectical immediately, becomes autonomous, and ends up at cynicism, at formalism, for having eluded its own double meaning.

² In his *Cartesian Meditations*, Husserl denies the solipsism of the ego and asserts its intersubjectivity, but also states that solipsism is the starting point for a phenomenological meditation on subjectivity (Husserl 1950; eng. trans. 1960, sects. 13, 47).

What we call hyperdialectic is a thought that on the contrary is capable of reaching truth because it envisages without restriction the plurality of the relationship and what has been called ambiguity. (Merleau-Ponty 1964; eng. trans. 1968, p. 94.)

Bad dialectic opposes the thesis and the antithesis, overcoming them with a synthesis, which is “a new positive, a new position” (Merleau-Ponty 1964; eng. trans. 1968, p. 95), thus erasing the negative. Good dialectic, on the other hand, embraces ambiguity and does not eliminate the negative, “the other” of the positive. In this sense, the poles of the flesh should not be seen as opposites or enemies but as part of a duality whose limits are blurred (Colombo, Ferro 2023, p. 14). For this reason, hyperdialectic embraces “the plurality of the relationship” and its “ambiguity”.

In the *Phenomenology of Perception*, Merleau-Ponty draws inspiration from the Husserlian example of touching hands (Husserl, 1960: 97) and focuses on the lack of clear boundaries between the *Leib* and the *Körper*, the subject and the object of perception (Merleau-Ponty, 1945; eng. trans. 2002, p. 106). Moreover, the *Leib* is also considered as the place of third-person processes (agility, motility, sexuality, etc.), which cannot be traced back to a first-person view of subjectivity (Merleau-Ponty 1945; eng. trans. 2002, p. 230). The idea of ambiguity is particularly important in the *Phenomenology of Perception* (i.e., Sapontzis 1978; Weiss 2008), as it can help understand how opposite polarities relate by avoiding a sharp separation or a form of consensual dualism between the physical and the psychic.

In *The Visible and the Invisible*, Merleau-Ponty elaborates the phenomenology of the flesh, departing from his previous reflections on ambiguity. This progression leads to the concept of reversibility, wherein the blurred boundaries between opposing poles give way to a circular movement where each pole is on the verge of becoming the other. In this new ontological framework, the flesh is conceived as a tissue of dynamic connections between these poles. Yuk Hui’s exploration of the digital objects (Hui 2012; 2016) echoes this idea. Hui posits that relationality defines digital objects, setting them apart from other kinds of objects through an anti-substantialist perspective. While Hui’s argument aligns with Merleau-Ponty’s late thought, I contend that these assumptions can be further extrapolated: within a Merleau-Pontian framework, the relationality of Hui’s digital objects can be extended to encompass every object, as the flesh manifests as an ontological network of relations.

Another pivotal aspect for understanding Merleau-Ponty’s hyperdialectic and its virtual center is the concept of “divergence” (Morris 2010; Ferro 2021), an apt English translation of the French term *écart*

(Merleau-Ponty 1964; eng. trans. 1968, p. 7, note 4). This idea permeates many passages in *The Visible and the Invisible*, especially in Merleau-Ponty's discussions about the relationship between subjective and objective bodies, the active and the passive sides of the flesh. For instance, in the Working Notes, Merleau-Ponty writes:

the fabric of possibilities that closes the exterior visible in upon the seeing body maintains between them a certain divergence (*écart*). But this divergence is not a void, it is filled precisely by the flesh as the place of emergence of a vision, a passivity that bears an activity – and so also the divergence between the exterior visible and the body which forms the upholstering (*capitonnage*) of the world (Merleau-Ponty 1964; eng. trans. 1968, p. 272.)

In this passage, the significance of divergence as a crucial characteristic of the flesh becomes evident: it aligns with what Merleau-Ponty elsewhere designs as the “zero of pressure” or the “hiatus” (Merleau-Ponty 1964; eng. trans. 1968, pp. 147-148) between two polarities. Divergence “is not a void”, but what dynamically differentiates these polarities without sharply separating them. It operates in conjunction with reversibility, constituting the complementary facet of the dialectic movement: on the one hand, polarities revert into each other, on the other hand, none annihilates or is annihilated by the other. Divergence is the connective tissue ensuring a fluid distinction between the polarities within the flesh of the world. Together with reversibility, divergence forms the “chiasm” of the flesh: the two crossing lines of a χ or an x meet at a point, attempting to revert into each other before suddenly diverging in opposite directions (Ferro 2021).

The chiasmatic nature of the flesh, nurtured by both reversibility and divergence through a circular movement of poles approaching and departing, can be defined as a “separation in relation”, an “originary connectedness” (Clarke 2002, p. 213) that allows polarities to emerge and relate. In this context, the idea of the virtual arises from the double dialectic movement of the flesh: it is sustained by both the potentiality of reversibility, where a pole is “on the verge of” becoming its opposite, and the inevitable divergence preventing complete coincidence with the pole's aim of realization. The virtual is the continual openness of the processuality of the flesh, in its endeavor to actualize. This movement is indispensable for an authentic “ontological” thinking; otherwise, the flesh would be reduced to a static and well defined substance, aligning with the metaphysical “ontic” perspective criticized by Heidegger (1927; eng. trans. 2010).

3. The real and the virtual

In this context, the third aspect of Merleau-Ponty's idea of virtuality, involving its role in constituting the fabric of the real, can be further elucidated. To explore this aspect, I turn to Pierre Lévy's concept of the virtual. Lévy cautions against easy generalizations and emphasizes that the virtual should not be perceived as opposed to the real (Lévy 1995; eng. trans. 1998, p. 17). Drawing inspiration from Gilles Deleuze's philosophy, Lévy opposes two couples of concepts: possible-real and virtual-actual (Lévy 1995; eng. trans. 1998, chap. 1).

The possible and the real are fully constituted and their difference lies in existence: whereas the real exists, the possible is not there yet. For instance, a published book, as a PDF file and in its printed version, is real, since it exists in both analogue and digital dimensions. On the other hand, the book in my mind, that has not been written or published yet, is a possible book: it lacks existence but holds the potential for realization. Here, the difference between the real book and the possible book is grounded in existence: the former is there, whereas the latter is not, though it has the potential to be there.

Conversely, the virtual and the actual have a different ontological status, since they belong to the event: "the virtual is a kind of problematic complex, the knot of tendencies or forces that accompanies a situation, event, object, or entity, and which invokes a process of resolution: actualization" (Lévy 1995; eng. trans. 1998, p. 24). Consider, for instance, the book an author intends to publish: the author has begun writing, outlined the general structure, and compiled some bibliography. Is this a possible book? Not exactly, because the book already exists, even if it is subject to changes. Is it a real book? Not in a fully realized sense, because it is in the process of being modified. Instead, it can be understood as a virtual book engaged in a dynamic process of becoming actual.

Lévy's text highlights the inherent ambiguity of the virtual, positioning it not as merely possible or real but in relation to the actual. While the possible lacks reality, and the real lacks possibility, the virtual is in the process of becoming actual and the actual is in the process of becoming virtual. This movement between the virtual and the actual mirrors the movement in Merleau-Ponty's hyperdialectic, a dance of reversible and divergent poles in a network of multiple relations. In this context, the virtual is not a state yet to be attained or awaiting realization; rather, it is the essence of reality itself, a dynamic being in a process of transformation towards actuality, characterized by a relational and interactive process.

This perspective has a point in common with Roberto Diodato's definition of the virtual body as "an interactive digital image" (Diodato 2005; eng. trans. 2012, p. 1). Diodato emphasizes that interactivity is not merely

an accessorial quality of a digital compound; rather, the virtual body is “in essence interactive” (Diodato 2005; eng. trans. 2012, p. 2). Although Diodato refers here to the digital meaning of the virtual (which does not directly correspond to Merleau-Ponty’s perspective), he carefully avoids conflating the terms “virtual” and “digital”: he excludes from the definition of “virtual body” photographic or televisual digital images, as they lack potential interaction with the user (Diodato 2005; eng. trans. 2012, p. 2). This implies that interactivity is not an attribute exclusive to the digital realm. Merleau-Ponty’s conception of the virtuality of the flesh is deeply permeated by interactivity. The flesh, in this framework, is a potency bearing actuality, in a dynamic and relational process of activity among (*inter*) a plurality of singularities. The “passivity that bears an activity”, as described in the Working Notes (Merleau-Ponty 1964; eng. trans. 1968, p. 272), can be understood as nothing other than “inter-activity”.

In this context, Merleau-Ponty’s view of the virtual does not imply an opposition to the real. On the contrary, if the flesh constitutes what is real (embracing a monistic perspective) and, simultaneously, has a virtual center, virtuality lies at the heart of reality. According to Merleau-Ponty’s idea of hyperdialectic, reality is considered in a processual perspective, as a unique element characterized by a network of relations. The flesh, being the body of the world, hosts a virtual focus where non-isolated singularities intersect and relate. Following Lévy’s and Diodato’s suggestions, it can be asserted that the virtual is not different from the real; rather, it constitutes the very fabric of reality, with interconnected nodes engaging in complex and dynamic structures.

Furthermore, it is precisely because the virtual is not in opposition to the real that it should not be equated with the digital. The digital, rooted in a development of the binary code, encompasses a multitude of objects, events, and dimensions, all of which are crucial components of reality. The relationship between the digital and the analogue realms is a paramount concern in our contemporary context. Both the analogue and the digital constitute reality. Hence, the virtual cannot be confined solely to the digital domain; since it lies at the heart of reality, it equally pertains to the analogue realm. Summarizing, the virtual does not coincide with the digital. While the digital is part of reality, so is the analogue; thus, the virtual extends beyond being exclusively defined by the digital.

Conclusions

The analysis of the concept of the virtual in *The Visible and the Invisible* provides several insights. First, Merleau-Ponty develops the idea of the virtual in order to overcome a dualistic and Cartesian approach

to philosophy, based on separating subject from object, consciousness from matter, and so forth. This overcoming involves the formulation of an original monism, which redefines the dialectic movement between poles and singularities within a framework of processuality and continual becoming. The dynamism of the flesh is not established by any *a priori* essence; instead, it finds its foundation in the virtual.

Second, the relationality and interconnectedness of the flesh shape the surrounding world (*Umwelt*) that encompasses subjects and objects, living and non-living beings, body and technology. If “the world is flesh”, then it should be considered as a field whose center is not located in a specific point, not confined to my individual body but being virtually everywhere. The virtuality of the flesh stays at the bottom of the network of relations between bodies and technology, analogue and digital realms. This perspective also paves the way for a novel idea of subjectivity, which is not viewed solely as pure consciousness but rather as intertwined with objectivity. This intertwining is made possible by crucial characteristics of the flesh that constitute the body as such: relationality and openness to the interpenetration and co-participation with technology.

Third, despite the intertwining and the potential inclusion of technology in the processuality of the flesh, it is crucial to note that the virtual does not coincide with the digital due to their distinct ontologies (Evens 2010, p. 150). While the virtual includes some aspects and characteristics of the digital, it overcomes these boundaries to also incorporate the analogue dimension. It extends beyond information technology and mathematics, encompassing a general characteristic of being, which is its processual relationality. For this reason, it is essential to clarify that the term “virtual” in computer science and everyday language, particularly in expressions like “virtual reality”, shares some connection with the philosophical meaning of virtuality but does not align entirely with it. In the context of VR, “virtual” denotes something digital, immersive, and interactive (Chalmers 2022), whereas Merleau-Pontian virtuality indicates the continuous and dynamic tendency of the flesh toward actualization. The latter is also interactive, but not exclusively digital, as emphasized earlier. Any discussion regarding its potential immersivity should be explored in detail elsewhere and could serve as a launching point for further research.

The discussion presented in this paper constitutes only a fraction of the insights and advancements within Merleau-Ponty’s late thinking concerning the concept of virtuality. Consequently, a more in-depth exploration is warranted, comparing it with alternative perspectives on virtuality, and employing it as an instrument to interpret the complexity of our world, especially in the wake of the Digital Revolution.

References

- Barbaras, R.
 2008 *Introduction à une phénoménologie de la vie*, Vrin Paris; eng. trans. *Introduction to a Phenomenology of Life*, Indiana University Press, Bloomington 2021.
- Chalmers, D.
 2022 *Reality+: Virtual Worlds and the Problems of Philosophy*, Allen Lane, London.
- Clarke, M.
 2002 “Ontology, Ethics, and Sentir: Properly Situating Merleau-Ponty”, in *Environmental Values*, vol. 11, n. 2, pp. 211-225.
- Colombo, A., Ferro, F.
 2023 “Virtuality and immanence in Deleuze and Merleau-Ponty”, in *Aisthesis*, vol. 16, n. 1, pp. 7-16.
- Diodato, R.
 2005 *Estetica del virtuale*, Bruno Mondadori, Milano; eng. trans. *Aesthetics of the Virtual*, SUNY Press, New York 2012.
- Evens, A.
 2010 “Digital Ontology and Example”, in P. Gaffney (edited by), *The Force of the Virtual. Deleuze, Science and Philosophy*, University of Minnesota Press, Minneapolis, pp. 147-168.
- Ferro, F.
 2021 “Merleau-Ponty and the Digital Era: Flesh, Hybridization, and Posthuman”, in *Scenari*, vol. 15, n. 2, pp. 189-205.
- Gutiérrez, M.A., Vexo, F., Thalmann, D.
 2008 *Stepping into Virtual Reality*, Springer, London.
- Heidegger, M.
 1927 *Sein und Zeit*, M. Niemeyer, Halle; eng. trans. *Being and Time*, SUNY Press, New York 2010.
 1954 *Die Frage nach der Technik*, in *Vorträge und Aufsätze*, Günther Neske, Pfullingen; eng. trans. *The Question Concerning Technology and Other Essays*, Harper & Row, New York 1977.
- Hui, Y.
 2012 “What is a Digital Object”, in *Metaphilosophy*, vol. 43, n. 4, pp. 380-395.
 2016 *On the Existence of Digital Objects*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

Husserl, E.

1950 *Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge*, M. Nijhoff, The Hague; eng. trans. *Cartesian Meditations: An Introduction to Phenomenology*, M. Nijhoff, The Hague 1960.

1952 *Ideen zu einer Reinen Phänomenologie und Phänomenologischen Philosophie. Zweites Buch: Phänomenologische Untersuchungen zur Konstitution*, M. Nijhoff, The Hague; eng. trans. *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy, Second Book: Studies in the Phenomenology of Constitution*, Kluwer, Boston 1989.

Leibniz, G.W.

1765 *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, in *Oeuvres philosophiques latines et françoises*, Schreuder, Amsterdam-Leipzig; eng. trans. *New Essays on Human Understanding*, Cambridge University Press, Cambridge 1996.

Lévy, P.

1995 *Qu'est-ce que le virtuel?*, La Découverte, Paris; eng. trans. *Becoming Virtual: reality in the Digital Age*, Plenum Trade, New York-London 1998.

Merleau-Ponty, M.

1945 *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris; eng. trans. *Phenomenology of Perception*, Routledge, London-New York 2002.

1964 *Le visible et l'invisible, suivi de notes de travail*, edited by C. Lefort, Gallimard, Paris; eng. trans. *The Visible and the Invisible*, Northwestern University Press, Evanston 1968.

Morris, D.

2010 "The Enigma of Reversibility and the Genesis of Sense in Merleau-Ponty", in *Continental Philosophy Review*, vol. 43, n. 2, pp. 141-165.

Sapontzis, S.F.

1978 "A Note on Merleau-Ponty's 'Ambiguity'", in *Philosophy and Phenomenological Research*, vol. 38, n. 4, pp. 538-543.

Vanzago, L.

2012 *Merleau-Ponty*, Carocci, Roma.

Weiss, G.

2014 "Ambiguity", in R. Diprose, J. Reynolds (edited by), *Merleau-Ponty: Key Concepts*, Routledge, London-New York, pp. 132-141.

Beyond the Digital: The Virtuality of the Flesh in Merleau-Ponty's *The Visible and the Invisible*

This paper aims to find, in Merleau-Ponty's late thinking, a definition of the virtual which aligns with the latest advancements in digital technology while avoiding a reduction to the digital realm or a stark opposition to reality. The virtual is considered as a crucial characteristic in Merleau-Ponty's late ontology, especially in *The Visible and the Invisible*, where a "virtual focus" or "virtual center" of the flesh is introduced. The argument posits that Merleau-Ponty's monism of the flesh results in a dynamic view of virtuality, with significant ontological implications that reshape the relationship between the digital and the analogue. Merleau-Ponty's concept of the virtual is defined by several key features: it applies to a monist perspective on reality, to a dynamic relationality between dialectic poles, and to the fabric of reality. This interpretation of the virtual implies a divergence from the digital, as virtuality belongs to the whole spectrum of reality.

KEYWORDS: Virtual, Digital, Merleau-Ponty, Phenomenology of the flesh, monism

Federica Negri

Toccare il blu.

Tracce di una aptologia a partire da Merleau-Ponty

Forse non accade *nella* scrittura, ammesso che essa abbia un “dentro”, ma, sul bordo, sul limite, in punta, all’estremità della scrittura, *non accade che questo*. La scrittura ha il suo suono sul limite. E se dunque alla scrittura accade qualcosa, le accade solo di *toccare*. Le accade di toccare il corpo (o meglio questo o quel corpo singolo) *con l’incorporeo* del “senso” e di rendere, quindi, *l’incorporeo toccante* e il *senso* un tocco.

J.-L. Nancy, *Corpus*, p. 13

Dobbiamo abituarci a pensare che ogni visibile è ricavato dal tangibile, ogni essere tattile è promesso in un certo qual modo dalla visibilità; e che c’è sopravanzamento, sconfinamento, non solo fra il visibile che è incrostatato in esso, così come, reciprocamente, il tangibile stesso non è un nulla di visibilità, non è privo di esistenza visiva. Poiché il medesimo corpo vede e tocca, visibile e tangibile appartengono al medesimo mondo.

M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l’invisibile*, pp. 150-151

Claude Lefort ha definito la speculazione di Merleau-Ponty una lunga meditazione sulla visione, per rispondere a una domanda tanto semplice, quanto radicale: cosa significa vedere? Un vedere che, è bene precisarlo subito, implica tuttavia la necessaria chiarificazione preliminare della questione del percepire e, quindi, del toccare. La dinamica del vedere di cui stiamo parlando non è altro che uno dei modi con cui *tocchiamo* il mondo attorno a noi, ma nel senso che rappresenta una possibile modalità con cui la corporeità ci apre all’esperienza dell’essere, approccia il mondo e lo coglie. Sin dalla *Fenomenologia della percezione*, l’opera probabilmente più conosciuta, Merleau-Ponty pone chiaramente numerosi temi, in parte diversi rispetto alla questione che ho deciso di analizzare in questo breve contributo, ma che ben offrono l’idea della straordinaria fecondità di questo testo,

che non a caso dimostra ancora oggi, anche per contesti di ricerca apparentemente distanti, come le neuroscienze o la psicanalisi, motivi di grande interesse¹.

Come è ovvio, ognuno di noi affronta dal proprio punto di vista l'opera di Merleau-Ponty, portando con sé il proprio "stile", come direbbe proprio il Nostro. Cosciente di questo motivo, in via preliminare, ritengo utile dichiarare il mio gioco. Il breve *excursus* che mi propongo di tracciare vuole, a partire dalla *Fenomenologia della percezione* per procedere poi fino a *Il visibile e l'invisibile*, rileggere le tracce di un modo diverso di fare filosofia, forse non del tutto originale, perché in fondo posizionabile all'interno di una tradizione che potremmo definire in via preliminare, con Jacques Derrida, "una certa storia filosofica del tatto". Questa filosofia del tatto, in epoca moderna e contemporanea – sempre secondo Derrida – avrebbe continuamente sconfinato tra Francia e Germania producendo effetti diversi, di traduzione e tradimento, rispetto ad autori e problemi. Per procedere in quest'analisi, mi servirò di un testo molto particolare, *Le Toucher*, Jean-Luc Nancy², testo omaggio che Derrida dedica all'amico, definendolo come "il più grande pensatore del tatto di tutti i tempi"³. Proprio per ricostruire e confrontarsi con questa storia filosofica del tatto, Jacques Derrida propone una lettura di Husserl che lo mette dichiaratamente e in modo forse provocatorio, in una comunicazione profonda con una certa tradizione francese, quella appunto focalizzata sulla dimensione del tatto. Scrive:

La nostra lettura di Husserl, di un Husserl che si vuole così radicalmente cartesiano, più cartesiano di Descartes, è stata fatta dopo i richiami di una tradizione francese, seguendo le trame intrecciate d'una aptologia che passa attraverso idiomi e argomentazioni ben diversi, certamente, quali sono quelle di Maine de Biran, Ravaisson, Bergson, Merleau-Ponty, Deleuze, ecc. Senza

¹ L'incontro tra le neuroscienze e la fenomenologia, nell'ambito della filosofia della mente, avviene spesso sotto l'egida di Merleau-Ponty in modo esplicito. Gallagher e Zahavi, ad esempio, ritrovano proprio nel filosofo francese, oltre che ovviamente in Husserl, numerosi concetti e paradigmi funzionali all'inquadramento delle competenze emergenti dai dati sperimentali della neurologia. Cfr. Gallagher S., Zahavi D., *The Phenomenological Mind*, Routledge, 2021; tr. it. Di P. Pedrini, *La mente fenomenologia. Filosofia della mente e scienze cognitive*, Raffaello Cortina, Milano 2022. Su inconscio e tematiche affini, si veda in particolare Merleau-Ponty M., *L'institution, la passivité. Notes de cours au Collège de France (1954-1955)*, Belin, Paris 2003; J. Lacan, *Séminaire XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seuil, Paris 1973, tr. it. A. Di Ciaccia, *Seminario XI. I quattro concetti fondamentali della psicanalisi*, Einaudi, Torino 2004, soprattutto. Cfr. anche Gambazzi P., *L'occhio e il suo inconscio*, Raffaello Cortina, Milano 1999.

² Derrida J., *Le Toucher*, Jean-Luc Nancy, Galilée, Paris 2000; tr. it. A. Calzolari, *Toccare*, Jean-Luc Nancy, Marietti 1820, Bologna 2019. D'ora in poi TJLN.

³ TJLN, p. 14.

parlare anche della fenomenologia husserliana in generale [...] ma limitandoci alle analisi più esplicite che Husserl ci ha lasciato sulla sensazione e la percezione *tattili*.⁴

Derrida perciò decide di concentrare le sue attenzioni su *Idee II*, esplicitando il debito nei confronti di Lévinas, che in questo ambito ha – a suo dire – compiuto un “lavoro da esploratore” con il suo approfondimento del “discorso sulla carezza”⁵, per poi trovare proprio in Merleau-Ponty (oltre che in Didier Franck e Jean-Louis Chrétien), uno dei principali interlocutori del pensiero di Nancy, sia pur quasi mai nominato. La suggestione e la curiosità che mi muovono alla decifrazione di questa aptologia sotterranea, quasi proibita, deriva sicuramente dalla lettura di Derrida, ma soprattutto dal fatto che questa mi sembra riconfermare una serie di espliciti riferimenti con i quali Merleau-Ponty, già nella parte introduttiva di *Fenomenologia della percezione*, si richiama a una tradizione tipicamente francese (che in molti punti coincide con i riferimenti indicati da Derrida), da sempre interessata alle dinamiche della percezione, alle caratteristiche del corpo, concepito non solo come un “io penso”, ma come un “io posso”. Proprio questa “scuola della percezione”⁶, come è stata più volte definita, vede come protagonisti una serie di pensatori della tradizione francese ed è stata in grado di tematizzare, ben prima della stagione fenomenologica, l’importanza determinante della percezione come momento antepredicativo, oltre a sottolineare – contro ogni tipo di spiritualismo –, la necessaria presenza della materia pesante e impenetrabile allo sguardo puro come immediatezza. L’eccesso, il residuo, il resto, la patina di opacità sono tutte descrizioni che sono già proprie di questa tradizione nella quale Merleau-Ponty, evidentemente, si riconosce, tanto da volersene staccare.

Proverò, quindi, a ripercorrere alcuni passaggi della filosofia di Merleau-Ponty per mettere in evidenza – anche grazie alla lettura che Derrida ne compie nel testo in questione, il peso diverso che assume il termine corpo in Merleau-Ponty, sia nei confronti di Husserl, sia ovviamente nei confronti della tradizione francese, per arrivare ad accennare agli sviluppi che questa tematica ha in Nancy. Si tenterà di andare, quindi, dal “corpo proprio” di Merleau-Ponty al “corpus” di Nancy. Sicuramente un traguardo ambizioso e facilmente destinato a fallire, ma, in realtà, quello che propongo non è un sicuramente un punto fi-

⁴ TJLN, p. 233.

⁵ Cfr. TJLN, p. 234.

⁶ S. Pétrement, *Remarques sur Lagneau, Alain et la philosophie allemande contemporaine*, «Revue de Métaphysique et de Morale», 3, 1970, pp. 292-300. Ragghianti, R., *Dalla fisiologia della sensazione all’etica dell’effort. Ricerche sull’apprendistato filosofico di Alain e la genesi della «Revue de métaphysique et de morale»*, Firenze, Le Lettere, 1993.

nale (forse impossibile), quanto il rinvenimento di una pista, un'altra, nella filosofia della percezione. Mi sembra, inoltre, che possa essere interessante soprattutto come apertura alle prospettive fenomenologiche del post-Merleau-Ponty, oltre a rilevare rapporti mai interrotti del pensiero, e far tornare in campo una parte della tradizione pre-fenomenologica francese, non ancora tenuta nella dovuta considerazione, se non addirittura sottovalutata, da alcuni interpreti. Oltre a questi punti, ultima ma certo non trascurabile, è la necessità di esplorare nuovamente i numerosi legami e debiti, spesso inconfessati, esistenti tra i protagonisti della filosofia contemporanea francese⁷.

Le fonti e i riferimenti teorici che percorrono la trattazione di Merleau-Ponty nella *Fenomenologia della percezione*, sono molti, sia di ordine filosofico che di ordine psicologico, nei confronti del quale il filosofo francese si muove con rara maestria, riuscendo a far emergere – a seconda di casi – o il proprio accordo o il proprio disaccordo, motivato proprio da evidenze percettologiche. Per capire quello che Merleau-Ponty vuole fare si deve ritornare alla *Premessa*, che non è semplicemente un inizio, ma prefigura in maniera chiara numerosi indizi rispetto ad esiti che solo anni più tardi saranno palesi. Il filosofo si chiede il motivo di un altro libro – l'ennesimo – per spiegare la fenomenologia, dato il successo di questa disciplina e i lettori sempre più numerosi, oltre all'autorevolezza dei protagonisti. Tuttavia, molti sono i dubbi che circondano la fenomenologia, a cominciare dalla sua definizione, o meglio dalla chiarificazione dello scopo proprio ed esplicito che si propone. Una parte del problema è costituito, sicuramente, dall'insufficiente lettura dei testi di Husserl che pesava sulla comprensione dei suoi contemporanei. Pochi erano infatti coloro che avevano avuto la pazienza e l'occasione di studiare Husserl, superando spesso pregiudizio o l'informazione parziale. Ricordiamo che Merleau-Ponty è uno dei pochi a farlo in quegli anni difficili, recandosi nel 1939 a Lovanio per consultare gli archivi Husserl, primo esterno ad essere ammesso alla consultazione. Vi si recherà nuovamente tra il 1944 e il 1948, per approfondire la lettura anche degli inediti. Di questi approfondimenti diretti, Sandro Mancini ci ha fornito un resoconto estremamente interessante, nel suo *Sempre di nuovo*⁸, e questo dato è molto interessante perché ci documenta una formazione fenomenologica di matrice fortemente husserliana, che fornisce infatti al filosofo francese

⁷ Per chiarire questi legami, imprescindibile è il testo di Iofrida M., *Per una storia della filosofia francese contemporanea. Da Jacques Derrida a Maurice Merleau-Ponty*, Mucchi, Bologna 2017.

⁸ Mancini S., *Sempre di nuovo. Merleau-Ponty e la dialettica dell'espressione*, Mimesis, Milano 2001. Sul riferimento a Husserl per l'edificazione di una ontologia indiretta, mi permetto di rimandare a Negri F., *In cammino da Husserl a Heidegger? L'arte come ontologia indiretta nell'ultimo Merleau-Ponty*, "Scenari", n° 9, 2018, pp. 109-127.

la sua caratteristica connotazione subito focalizzata sulla questione del *Leib/Körper*, più delle questioni legate alla dimensione eidetica. Da qui deriva anche la convinzione dell'impossibilità di cancellare il substrato meramente percettivo, che rimane l'inizio della domanda filosofica. In questo senso, scrive che "il più grande insegnamento della riduzione è l'impossibilità di una riduzione completa"⁹.

La fenomenologia, dice Merleau-Ponty, "si lascia praticare e riconoscere come maniera o come stile ed esiste come movimento ancor prima di essere giunta a un'intera coscienza filosofica"¹⁰. Da subito, Merleau-Ponty intende la fenomenologia sul piano della descrizione di una "pratica", di un'attività che non è mai progettata in anticipo dalla coscienza, ma si dà con il suo farsi in relazione con il mondo.

Essa è laboriosa come l'opera di Balzac, quella di Proust, quella di Valéry o quella di Cézanne – per lo stesso genere d'attenzione e di stupore, per la stessa esigenza di coscienza, per la stessa volontà di cogliere il senso del mondo o della storia allo stato nascente. Sotto questo profilo essa si confonde con lo sforzo del pensiero moderno.¹¹

Proprio sulla base di questa laboriosità, noi siamo posti da subito a contatto con l'argomento della fenomenologia attraverso il metodo della fenomenologia, ossia iniziamo a ripercorrere con Merleau-Ponty la storia e le caratteristiche del processo percettivo per cogliere, alla fine, proprio nella percezione il fulcro fondante della fenomenologia, perché "cercare l'essenza della percezione significa dichiarare che la percezione è non presunta vera, ma definita per noi come accesso alla verità"¹².

Il primato della percezione e le sue conseguenze filosofiche

La percezione costituisce quella pratica laboriosa che non solo mi permette di esistere, ma anche di avere esperienza del mondo, traducendo la mia coscienza in una serie di possibilità di azione. In questo senso, "il mondo non è ciò che io penso, ma ciò che io vivo; io sono aperto al mondo, comunico indubitabilmente con esso, ma non lo posseggo, esso è inesauribile"¹³. La coscienza viene definita infatti come

⁹ Merleau-Ponty, M., *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945; tr. it. Bonomi, A., *Fenomenologia della percezione*, Milano, Bompiani, 1965 (nuova ed. 2003), p. 23. D'ora in poi FP.

¹⁰ FP, p. 16.

¹¹ FP, p. 31.

¹² FP, p. 26.

¹³ FP, p. 26.

un “progetto del mondo, destinata al mondo che essa non abbraccia né possiede, ma verso il quale non cessa di dirigersi”¹⁴. Una intenzionalità, quindi, ma non una intenzionalità d’atto (anche se questo è un altro dei suoi significati), ma prima di tutto una *intenzionalità fungente*, ossia “quella che costituisce l’unità naturale e ante-predicativa del mondo e della nostra vita, che appare nei nostri desideri, delle nostre valutazioni, nel nostro paesaggio più chiaramente che nella conoscenza oggettiva, e che fornisce il testo di cui le nostre conoscenze cercano di essere la traduzione in linguaggio esatto”¹⁵.

È questa *intenzionalità fungente* a costituire un punto fondamentale della questione perché, di fatto, concepire in questo modo la coscienza la *innesta* nel mondo, togliendo l’opportunità alle critiche di stampo idealistico o empirista¹⁶. Questa intenzionalità fungente viene a costituirsi nel costituire il mondo dell’essere, non esiste alcun *logos* preliminare da svelare, da tradurre, perciò “la vera filosofia consiste nel reimparare a vedere il mondo, e in questo senso una storia raccontata può significare il mondo con altrettanta “profondità” che un trattato di filosofia”¹⁷. Soprattutto, “il mondo fenomenologia non è l’esplicitazione di un essere preliminare, ma la fondazione dell’essere, la filosofia non è il rispecchiamento di una verità preliminare, ma, come l’arte, la realizzazione di una verità”¹⁸.

Dopo questi pochi punti richiamati dalla premessa, entriamo nel merito della questione, esaminando alcuni passaggi del discorso merleau-pontiano nei quali il filosofo fa i conti in maniera dichiarata – o mascherata – con la tradizione precedente, di cui anche lui si è nutrito divenendone un elemento, sia pur divergente e rivoluzionario.

L’incontro con la fenomenologia di Husserl, come accennato, avviene in un clima filosofico pregno di elementi pre-fenomenologici, una storia di autori che, con piccoli spostamenti concettuali, hanno reso possibile un’immediata traduzione di alcuni dei concetti fondativi di Husserl in Francia. In un certo senso, potremmo dire che questi autori avevano avuto il grande merito di aver reso familiare un certo modo di pensare l’uomo, l’atto conoscitivo e l’azione; di fatto, avevano creato uno stile.

¹⁴ FP, p. 27.

¹⁵ FP, p. 27.

¹⁶ In una serie di sette trasmissioni (di cui sei effettivamente trasmesse) destinate alla trasmissione radiofonica *Heure de culture française*, nel 1948, Merleau-Ponty ne parla in questi termini: “E qui per la prima volta ci imbattiamo nell’idea che l’uomo non è uno spirito e un corpo, ma uno spirito *con* un corpo, e che egli accede alla verità delle cose solo perché il suo corpo è come conficcato in esse” (Merleau-Ponty M., *Causeries 1948*, du Seuil, Paris 2002; tr. it. F. Ferrari, *Conversazioni*, SE, Milano 2002, p. 29).

¹⁷ FP, p. 30.

¹⁸ *Ibidem*.

Molti di questi filosofi sono esplicitati, o addirittura, più volte discussi e criticati da Merleau-Ponty nel corso della sua trattazione, di altri invece ritroviamo solo delle tracce nel linguaggio, nelle formulazioni che così spesso impreziosiscono la scrittura.

Spiegando come Husserl riesca a rivoluzionare lo sguardo, Merleau-Ponty rievoca una serie di autori fondamentali – soprattutto nella prima parte, passando in rassegna le critiche ai pregiudizi classici. Merleau-Ponty parla di una tradizione cartesiana, ma oltre al puntuale e costante riferimento a Cartesio, la sua attenzione si sposta su altri filosofi che, in modi diversi, hanno elaborato una concezione di presenza al mondo come caratterizzata dalla percezione, meglio ancora dal *con-tatto* con il mondo. Il tatto, quindi, come forma vera di contatto con il reale torna in Maine de Biran, Ravaisson, Lagneau – che lo definisce il senso filosofico, perché è il senso della realtà – o Alain – dove in maniera significativa struttura lo stesso pensiero, prendendo l’accezione di resistenza, ma anche di lavoro. Nel discutere Husserl, quello della mano toccante e toccata, effettivamente Merleau-Ponty per molti versi rimane all’interno di una piccola storia della aptologia, una storia del tatto nella filosofia.

Dicevo che sono partita da una suggestione di Derrida che – come sempre accade – sollecita i testi e li ripercorre facendone emergere elementi interessanti che rischiavano di sfuggire, trame nascoste volutamente o meno, ma al contempo opera egli stesso degli spostamenti di senso significativi. Derrida dedica questo ponderoso volume a Jean-Luc Nancy, dal titolo *Toccare, Jean-Luc Nancy*, che in francese suona *Le toucher, Jean-Luc Nancy*, che come ricorda giustamente il traduttore, Andrea Calzolari, risulta intraducibile in italiano, significando al contempo “toccarlo” e “il tatto”. In questo testo, come abbiamo visto, Derrida definisce Nancy come il più grande pensatore del *toccare*, e ne identifica le caratteristiche descrivendo un tragitto aptologico al centro della filosofia occidentale. Al centro, perché effettivamente i riferimenti dati strutturano una vera e propria “tradizione”.

Una delle tesi o delle ipotesi [...] di questo libro, è che in Europa ci sia stato un *affaire*, una sorta di complotto, un intrigo filosofico del tatto lungo certe frontiere – e i confini sono figure del tatto –, alle frontiere della Francia, tra Francia e Inghilterra [...] e tra Francia e Germania, Kant e Husserl da un lato, Maine de Biran, Ravaisson, Bergson, Merleau-Ponty, Deleuze dall’altro.¹⁹

E proprio a Merleau-Ponty, come dicevamo, Derrida dedica particolare attenzione, con l’intento di chiarire prima di tutto l’esistenza di un debito nei suoi confronti da parte di Nancy, anche se di debito negativo

¹⁹ TJLN, p. 177.

si parla. In secondo luogo, Derrida vuole anche cercare di ripercorrere (e smascherare) la lettura che Merleau-Ponty fa della filosofia di Husserl, in particolare di *Idee II*, facendone emergere degli slittamenti di senso fondamentali.

Ci sono delle questioni preliminari che è bene esplicitare per poterne giustamente tener conto, prima tra tutte, il fatto che le finalità esplicite di Derrida lo legano evidentemente ad un partito preso, ad uno sguardo dichiarato sull'autore. In secondo luogo, il fatto di voler evidenziare l'originalità di Nancy rispetto a questa aptologia (di cui tuttavia fa parte), comporta una dichiarata disponibilità alla torsione dello sguardo. Tuttavia, è proprio con la lente del tatto che possiamo far emergere con molta chiarezza una serie di interessanti passaggi, anche grazie alle osservazioni di Derrida.

Come dicevo, Merleau-Ponty discutendo Husserl lo mette in rapporto con gli studi fondamentali di psicologi sperimentali, psichiatri, fisiologi, cercando di far vedere come sia proprio la percezione a costituire per noi la porta d'accesso alla verità, dato che è il modo in cui possiamo essere in grado di porci sul piano antepredicativo, prima di ogni tipo di sistematizzazione concettuale. Una dimensione originaria non etica, unica garanzia di aderenza al mondo. La scienza, le osservazioni sulle patologie e le deduzioni sul "normale", che Merleau-Ponty discute intrecciando psicologia e psichiatria, hanno proprio lo scopo di riuscire a mostrare la presenza di un "prima" comune al sano e al malato. È lì che si innesta il corpo, che concresce la percezione in una relazionalità che non ha nulla di statico o preordinato, ma che prelude ad usi diversi che dopo, eventualmente, potranno essere fatti propri, descritti e ordinati, anche dalla scienza o dal concetto filosofico. Solo in un secondo momento, però.

Il vincolo della carne, il vincolo dell'Essere

Merleau-Ponty, nel descrivere la percezione, ricorre spesso a confronti con autori che non hanno semplicemente riconosciuto la primarietà dell'atto percettivo, ma hanno parlato di questo atto in termini di "scontro", "sforzo", "contatto", come ad esempio Jules Lagneau e Alain, facendo emergere, attraverso queste figure del tatto, una dinamica "originaria" basata sull'inerenza del soggetto all'essere. La percezione per loro non si limita ad una semplice presentazione distante e neutra dell'oggetto, ma implica piuttosto un corpo a corpo che si struttura come inerenza al mondo. Questi filosofi – per noi quasi sconosciuti – hanno in realtà formato intere generazioni di filosofi francesi e portato all'interno della loro formazione elementi importanti. In effetti, nella prima parte della discussione della *Fenomenologia della percezione*, Merleau-Ponty espone la

sua proposta come la revisione di un problema "tradizionale", necessaria a suo parere dopo aver considerato i più recenti sviluppi degli altri campi disciplinari interessati alla questione, come la psicologia della percezione (teoria della *Gestalt-psychologie*), la fisiologia del sistema nervoso, gli sviluppi della patologia mentale e della psicologia del bambino. Merleau-Ponty si ricollega espressamente ai grandi nomi della tradizione filosofica francese (Cartesio, Malebranche, Maine de Biran) sino ai contemporanei come Lagneau, Brunschvicg, Bergson e Alain.

Questi pensatori, in effetti, sono tra i protagonisti di una continua indagine sulla natura della percezione, di cui possiamo ritrovare le tracce nelle riviste più autorevoli, come la *Revue de métaphysique et de morale* e la *Revue Philosophique*, ma anche in dizionari o enciclopedie dell'epoca. Alle spalle di Lagneau e Alain è impossibile non riconoscere la presenza di Maine de Biran che, anche se poco citato in questo testo in particolare, torna in molte formulazioni, oltre ad essere il tema delle lezioni di Merleau-Ponty del 1947-1948²⁰. Solo due anni dopo l'uscita della *Fenomenologia della percezione*, Merleau-Ponty dedica infatti un corso a Maine de Biran e alla questione dell'unione dell'anima e del corpo, istituendo lui stesso una serie continua tra Malebranche, Biran e Bergson. Una serie che può essere vista come una piccola storia dell'aptologia.

Per partito preso, anche io mi limiterò a pochi riferimenti, ma sarebbe interessante leggere questi appunti presi a lezione per riscoprire a che punto l'intuizione che ci guida possa avere una giustificazione. Maine de Biran ha messo a tema della sua filosofia la questione dell'*effort*, lo sforzo, ma più esattamente la percezione della resistenza del mondo; è qui che si ritrova un'interessante intuizione di quella originaria base, di quel campo percettivo, di cui ci parlerà anche Merleau-Ponty. Ciò che emerge in maniera interessante da Biran è la preminenza del tatto rispetto alle altre sensorialità. Se lo sforzo è, infatti, fondamentalmente capacità di incontrare la resistenza del mondo, la coscienza viene descritta come movimento, "non è un fatto interiore né esteriore: è la coscienza di sé come rapporto dell'Io con un altro termine"²¹. Biran, come ricorda Merleau-Ponty, ha riportato la motricità alla coscienza, ossia ha riconosciuto la natura fondamentalmente dinamica e relazionale di quest'ultima.

Come giustamente sottolinea Derrida, possiamo leggere sotto traccia l'influsso di Biran, ma sicuramente ci sono sezioni particolarmente significative a riguardo. Ad esempio, la sezione dedicata al *sentire* nella *Fenomenologia della percezione*, costituisce un punto estremamente

²⁰ Merleau-Ponty M., *L'unione de l'âme et du corps chez Malebranche Biran et Bergson*, Vrin, Paris 1968, tr. it. S. Prinzi, *L'unione dell'anima e del corpo in Malebranche, Biran e Bergson*, Orthotes, Salerno 2017.

²¹ *Ivi*, p. 50.

interessante per la nostra analisi, così come prima lo erano state le discussioni sulla “spazialità del corpo proprio e la motilità”. Soffermando la nostra attenzione su alcuni passaggi del capitolo dedicato al *sentire*, cercherò di illustrare sia Merleau-Ponty che i rilievi di Derrida, per poi procedere oltre.

Questo passaggio del discorso è dedicato all’analisi e al confronto – attraverso una serie di casi patologici – con aspetti diversi del “sentire”, che viene decisamente inteso all’interno di un processo percettivo che non permette più di separare – in realtà – i sensi nelle loro diverse caratterizzazioni, ma vede piuttosto il sentire come un atto sinestesico, che solo successivamente viene ad essere distinto dal concetto. L’atto percettivo, tuttavia, riconferma un’intenzionalità all’opera, che non solo non distingue tra i sensi, ma ancora più non permette di scindere perfettamente soggetto e oggetto.

Il significato motorio dei colori può essere compreso solo se essi cessano di essere degli stati chiusi in sé o delle qualità indescrivibili offerte alla constatazione di un soggetto pensante, se raggiungono in me un certo montaggio generale in virtù del quale io mi adatto al mondo, se mi invitano a una nuova maniera di valutarlo, e se d’altra parte la motilità cessa di essere la semplice coscienza dei miei cambiamenti di luogo presenti o prossimi per divenire la funzione che, in ogni momento, stabilisce i miei campioni di grandezza, l’ampiezza variabile del mio essere al mondo. Il blu è ciò che sollecita da me un certo modo di guardare, ciò che si lascia tastare da un movimento definito del mio sguardo.²²

Ciò che Merleau-Ponty si sforza di descrivere è l’esperienza della percezione *prima* di una vera e propria classificazione degli oggetti della percezione, nel senso che il mio corpo non si pone in una certa modalità perché incontra il giallo, ma incontra con quella modalità ciò che in seguito verrà riconosciuto come giallo. Questo perché “prima di essere visto, il colore si annuncia allora con l’esperienza di un certo atteggiamento del corpo che si confà solo a questo colore e lo determina con precisione”²³. Nella percezione potremmo dire che c’è originariamente una “lettura”, un coglimento immediato della potenzialità del reale, al quale il corpo risponde adattandosi. “La sensazione è intenzionale perché io trovo nel sensibile la proposta di un certo ritmo d’esistenza [...] e perché, dando seguito a questa proposta, introducendomi nella forma di esistenza che mi è così suggerita, io mi riferisco a un essere esterno, sia per aprirmi che per chiudermi a esso”²⁴.

²² FP, pp. 286-287.

²³ FP, p. 287.

²⁴ FP, p. 291.

Le metafore tattili sono molte, ma altrettante sono le commistioni con le metafore visive. Come nel brano appena letto, il blu “si lascia tastare da un movimento definito del mio sguardo”. Questo corpo proprio, all’opera nella percezione, comprova con il tatto la propria inerenza imprescindibile al reale, in modo da assicurarsi dalle astrazioni indebite. L’inerenza all’oggetto di percezione, lo sforzo (Maine de Biran), la resistenza del reale (Alain)... si tratta dell’originarietà del senso, rispetto alla sua ri-elaborazione concettuale.

Derrida – di cui ovviamente sarebbe impossibile dare conto completamente – concentra alcune delle sue critiche proprio su questo elemento, ossia sul “tradimento” che Merleau-Ponty avrebbe operato – rispetto all’originale pensiero di Husserl, soprattutto ne *Il filosofo e la sua ombra*. Derrida sottolinea, prima di tutto, come per il filosofo moravo il tatto fosse il senso sicuramente più privilegiato rispetto agli altri, specialmente in *Idee II*. Qui, infatti, Husserl parla di un privilegio del tatto come senso dell’uomo, in grado di completare l’umanità nella sua “unicità assoluta e incomparabile”. Questa strada lo condurrà più avanti a una conclusione radicale e inequivocabile: non si dà corpo proprio se non grazie al tatto, più precisamente il corpo proprio «diventa corpo proprio (*num Leib wird*)» solo grazie all’«acquisto» mediante il tatto (*im Abtasten*) delle sensazioni”²⁵. Non solo, secondo Derrida, Husserl decreta la prevalenza del tatto, ma sancisce anche l’assoluta diversità della vista, come aveva già precisato, infatti: “Non abbiamo *nulla* di simile invece nel caso dell’oggetto che si costituisce in modo puramente visivo”²⁶.

Per Derrida si attua su questo punto un volontario spostamento di senso di Merleau-Ponty, e sarebbe proprio questa sovrapposizione indebita tra tatto e vista, a suo modo di vedere, a diminuire la forza del movimento husserliano e, in generale, della fenomenologia. Merleau-Ponty non si attiene, per Derrida, abbastanza fedelmente, in modo “aderente”, al dettato del maestro: “Un filosofo rigoroso, un fenomenologo responsabile deve resistere alle figure del linguaggio corrente, ai suoi *come* e *come se* (*gleichsam*). Deve resistervi e richiamarsi all’evidenza stessa: forse è *come se* l’occhio toccasse, ma «notiamo subito la differenza»: un occhio non tocca mai”²⁷.

Merleau-Ponty non si dimostrerebbe allora puramente un fenomenologo, ma ancora legato ad una prevalenza del vedere e della visio-

²⁵ Husserl E., *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, M. Nijhoff, Haag 1950; tr. it. *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, II, Einaudi, Torino 2002, pp. 216-217. D’ora in poi ID II.

²⁶ ID II, p.150.

²⁷ TJLN, p. 218.

ne come senso filosofico, o come senso prevalente, dato che per lui, “il primo esempio rimane quello del mondo *visibile* e non quello del mondo *tangibile*”²⁸. C’è però da sottolineare che il linguaggio metaforico per Merleau-Ponty è quasi una necessità, dato che – come dirà ne *Il visibile e l’invisibile* – “il filosofo parla, ma è una sua debolezza”, e per uscire da una stretta modalità di intendere, solo confondendo le carte si poteva rompere le modalità abituali. Nel discorso di Husserl, effettivamente, “il corpo proprio come tale può costituirsi originariamente soltanto nell’ambito tattile”²⁹ perché solo in questo ambito di può ritrovare conferma del corpo proprio attraverso l’esperienza primaria del toccante-toccato, la mano che *si* tocca toccando. In questa esperienza, oltre al sentirmi sentire, io constato la *mieità* dell’esperienza, e quindi l’apertura originaria all’intersoggettività che, a sua volta, mi riconferma nella mia presenza nel mondo. Partendo dalla distinzione tra io e altro, proprio sulla base di questa duplicità di movimento, “la sensazione tattile localizzata non è uno *stato* della cosa materiale mano. È *la mano stessa*, che per noi è di più che una cosa materiale, e il modo in cui è mia, a far sì che io, il «soggetto del corpo proprio» [...] dica: quello che è della cosa materiale è cosa sua e non mia”³⁰.

Effettivamente questa prevalenza del tatto in Husserl, si traduce in discorsi diversi nei suoi successori: nella mano di Heidegger, strumento e luogo del pensiero, ma anche nel sottile e significativo discorso di Lévinas che, attraverso la tematica della carezza compie, a detta di Derrida, un “lavoro da esploratore”. Nell’accenno a Lévinas, è interessante sottolinearlo, si possono già intuire le enormi ricadute per quanto riguarda la questione dell’alterità del tatto, ma anche le problematiche che viene ad implicare. Cosa tocco? Cosa o meglio “chi” si carezza? Su questo cammino, potremmo poi procedere fino ad arrivare proprio al Nancy di *Corpus*, al successivo *Il “c’è” del rapporto sessuale*, oltre a uno degli ultimi testi, *Sessistenza*³¹.

Nel lavoro di ricostruzione della tematica del tatto in Merleau-Ponty, come abbiamo detto in apertura, Derrida intende segnare la distanza da Nancy e, perciò, applica due prospettive: da una parte, si sofferma con attenzione su come Nancy parla – o tace – di Merleau-Ponty; dall’altra, cerca di puntualizzare come Merleau-Ponty ha parlato di Husserl.

²⁸ TJLN, p. 236.

²⁹ ID, II, p. 152 e s.

³⁰ ID, II, p. 152.

³¹ Nancy J.-L., *Corpus*, Galilée, Paris, tr. it. A. Moscati, *Corpus*, Cronopio, Napoli. D’ora in poi C. Id., *Sexistence*, Galilée, Paris 2017; tr. it. M. Albertella, a cura di F. R. Recchia Luciani, *Sessistenza*, il melangolo, Genova 2019.

Ebbene, il confronto più sistematico con Husserl si avrà molti anni dopo rispetto a *Fenomenologia della percezione*, ne *Il filosofo e la sua ombra*, dove il filosofo fa esplicito riferimento a *Idee II*, ossia la parte più interessante per questo problema. E sicuramente un passaggio fondamentale si ritrova ancora di più in molte parti de *Il visibile e l'invisibile*, soprattutto in alcune delle *Note di lavoro*. Sicuramente le indicazioni e le tracce indicate da Derrida sono legittime, in senso generale, ma devono essere considerate come assolutamente parziali. Anche perché, a quanto mi sembra, Derrida accusa ingiustamente Merleau-Ponty di un “intuizionismo dell’accesso immediato all’altro, altrettanto originario quanto il mio accesso al mio proprio più proprio”³². Riferendoci anche solo a *Fenomenologia della percezione*, potremmo infatti obiettare che questo rischio è sempre scongiurato da una costitutiva incompletezza dell’intuizione percettiva, che ricordiamolo non è concettuale, ma pratica, basata perciò sulla particolare storicità dell’intenzionalità fungente della coscienza, che si conosce e si conserva, ma proprio nella sua apertura al mondo non trova mai un termine, un punto finale.

Fra la mia sensazione e me c’è sempre lo spessore di una *acquisizione originaria* che impedisce alla mia esperienza di essere chiara per se stessa. Io esperisco la sensazione come modalità di una esistenza generale, già votata a un mondo fisico e che defluisce attraverso di me senza che io ne sia l’autore. 2) La sensazione può essere anonima solo perché è parziale. Colui che vede e colui che tocca non è esattamente me stesso perché il mondo visibile e il mondo tangibile non sono il mondo intero.³³

Lo scarto non solo è costitutivo della percezione, ma la struttura nel suo essere sempre un elemento incoativo, mai terminato. Potremmo procedere oltre, ricordando la questione della reversibilità del *chiasma*, indecidibile presenza al mondo, perché mai completo o completabile.

Il chiasma non è solamente scambio me l’altro (i messaggi che egli riceve giungono a me, i messaggi che io ricevo giungono a lui) è anche scambio fra me e il mondo, fra il corpo fenomenico e il corpo “oggettivo”, fra il percipiente e il percepito: ciò che comincia come cosa finisce come coscienza di cosa, ciò che comincia come “stato di coscienza” finisce come cosa.³⁴

Nella citazione precedente della *Fenomenologia*, ci sono un paio di

³² TJLN, p. 242.

³³ FP, p. 293.

³⁴ Merleau-Ponty M., *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris 1964; tr. it. M. Carbone, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano 1999, p. 229. D’ora in poi VI.

questioni importanti, la prima è la questione dell'anonimato percettivo, della dimensione di una sensazione che "si fa in me", che accade più che essere gestita da me. La seconda è che, come dice più avanti il filosofo, "io non sono per intero in queste operazioni, esse restano marginali, si effettuano al di là di me, l'io che vede o l'io che ode è in un certo modo un io specializzato, che ha familiarità con un solo settore dell'essere, ed è appunto a questo prezzo che lo sguardo e la mano sono capaci di indovinare il movimento che preciserà la percezione e possono dare prova di quella prescienza in virtù della quale assumono l'apparenza dell'automatismo. Possiamo riassumere queste due idee dicendo che ogni sensazione appartiene a un certo *campo*"³⁵. Mi sembra che l'idea del *campo* possa essere abbastanza eloquente rispetto alle accuse di intuizionismo totalizzante di Derrida.

Un'altra questione potrebbe essere ricordata, le sottolineature di Derrida che prendono come punto di riferimento il saggio di *Segni*, di fatto non tengono conto del lavoro che c'è stato in mezzo e dopo, ossia degli approfondimenti che – anche se non espressi, in quanto non tematicamente coerenti in quel momento – esistono e pesano: a proposito dell'animalità, ad esempio, ossia nella direzione di una discussione del fondamentale approccio antropologico della fenomenologia. Ecco che se noi teniamo conto di questi ulteriori passaggi, mi sembra che vengano anche a cadere almeno una parte delle critiche che da Nancy a Derrida, pesano sulla lettura di Merleau-Ponty, o meglio sulla particolare modalità di sentire il corpo, attraverso il tatto, concentrato sull'*u-mano*.

Lontani, ma vicini

Veniamo ora brevemente al motivo fondamentale di Nancy secondo l'analisi di Derrida, ossia il toccare, *le toucher*. Il lavoro che Nancy mette in atto con *Corpus*, a cui si riferiscono gran parte (ovviamente) dei passaggi del testo da cui ci siamo lasciati provocare, è un'indagine sul corpo, o meglio, costituisce un *corpus* di sguardi sul corpo, nel tentativo di destrutturare l'identificazione tra il corpo e la verità che ritrova, a suo parere, il suo sigillo nel Cristo, colui che pronuncia la frase che ci perseguita nella lettura: *Hoc est enim corpus meum*. L'ostensione del corpo di Colui che si è fatto corpo costituisce il nucleo di verità più alto, dove – in effetti – tatto e vista si ritrovano a confermare la presenza della assoluta verità del tutto.

³⁵ FP, pp. 293-294.

Hoc est enim corpus meum: veniamo da una cultura nella quale questa frase rituale è stata pronunciata, instancabilmente, da milioni di ministri di milioni di culti. In questa cultura tutti la (ri)conoscono, cristiani o meno. Tra i cristiani alcuni la considerano una consacrazione reale – il *corpo* di Dio è là – altri un simbolo – in cui comunicano coloro che fanno *corpo* in Dio.³⁶

La storia del corpo, il *corpus* di storie che raccontano il corpo, costituiscono in definitiva una narrazione del pensiero, della cultura, svelano ciò che si nasconde in bella vista.

L'angoscia, il desiderio di vedere, di toccare e di mangiare il corpo di Dio, di essere questo corpo e di non essere altro che questo sono il principio di (s) ragione dell'Occidente. D'un tratto, il corpo, o semplicemente corpo *non vi ha mai luogo, e soprattutto non quando ve lo si nomina e ve lo si convoca*. Il corpo, per noi, è sempre sacrificato: ostia.³⁷

Il corpo quindi si sottrae nell'atto della dominazione, non "è" mai là dove dovrebbe trovarsi, in seguito alla convocazione che ne facciamo. È eternamente sacrificato, o meglio non-sacrificabile. L'ipoteca cristiana che informa tutta la tradizione occidentale, costituisce uno scoglio enorme. In questo senso, Nancy ritrova anche in Merleau-Ponty le tracce di questo modo di intendere il corpo, ancora una volta segnato dall'ipoteca cristiana, tanto che – come nota ancora Derrida – l'unica citazione esplicita la ritroviamo nel capitolo *Buco nero*, in cui Nancy scrive:

Il corpo non è, quindi, nient'altro che l'*auto-simbolizzazione dell'organo assoluto*. Innominabile come Dio, esso non espone niente nel fuori di un'estensione, ma è organo dell'organizzazione-di-sé, innominabile come la putrefazione dell'autogestione (la Morte in Persona), e anche come quella costruzione dell'intimo tessuto del sé, cui si adopera una filosofia del "corpo proprio" ("ciò che chiamiamo carne, questa massa agitata all'interno non ha nome in nessuna filosofia" – Merleau-Ponty). Dio, la Morte, la Carne: triplice nome del corpo di tutta l'onto-teologia. Il corpo è la combinatoria esaustiva, l'assunzione comune di questi tre nomi impossibili in cui si esaurisce ogni significazione.³⁸

Tuttavia, è proprio così che Merleau-Ponty intendeva la "carne del mondo"? Siamo proprio sicuri che Nancy in *Corpus*, sia così lontano dagli ultimi sviluppi e progetti del primo? Non potrebbe essere piuttosto una questione che dipende in gran parte dal linguaggio? Del modo in

³⁶ C, p. 7.

³⁷ C, p. 9.

³⁸ C, p. 61.

cui Merleau-Ponty tenta di uscire dall'impossibilità di restituire nel linguaggio ciò che precede e prescinde dal linguaggio? Evidentemente è impossibile dar conto in maniera esaustiva della mia risposta in questo breve saggio, ma tenterò in ogni caso di indicarla.

Mi sembra che se concordiamo sul presupposto di leggere, nell'ultimo Merleau-Ponty, il tentativo di costruire una "ontologia indiretta" che ritrova in una dimensione pienamente *estetica* la sua realizzazione necessaria, comprendiamo la necessità ancora più radicale di lavorare con un nuovo linguaggio, sicuramente ricco di metafore e slittamenti, ma solo per poter mettere in presenza di un movimento completamente nuovo. In questo senso, proprio quando Derrida vuole segnare la distanza, richiama un passaggio de *Il senso del mondo* di Nancy, che non solo nel linguaggio, ma nel "senso" mi sembra molto vicino a Merleau-Ponty:

Che la vista tocchi il limite, tocchi il suo limite, che si tocchi intatta. La pittura è sempre sulla soglia, essa fa da soglia all'intatto e al tocco – all'intatto e al tocco *della* luce e dell'ombra. [...] L'accesso non riguarda più la visione, ma il tatto... [...] non c'è l'«arte» in generale: ciascuna indica la soglia essendo essa stessa la soglia di un'altra arte. Ciascuna tocca l'altra senza entrare in lei [...] il tatto è il senso in quanto soglia, la divisione (*partage*) senziente/sentito dell'entelechia estetica. Il tocco è il chiaro/oscuo di tutti i sensi, e del senso, assolutamente. Nel tocco, in tutte le pennellate del tocco che non si toccano fra loro – le sue pennellate colorate, tracciate, melodiche, armoniche, gestuali, ritmiche, spazianti, significanti, ecc. – i due lati di un senso unico non cessano di venire l'uno verso l'altro, accedendo senza accedere, toccando l'intoccabile, intatto, spaziamento del senso.

Toccare appena: sfiorare. Il senso affiora [...] non c'è senso che a fior di senso. Mai frutti da cogliere – ma la pittura dei frutti come la loro venuta costantemente ripresa, rimessa al mondo, a fior di pelle.³⁹

Merleau-Ponty, ne *L'occhio e lo spirito*, avverte che "il pittore «si dà con il suo corpo»" ed è solo "prestando il suo corpo al mondo che il pittore trasforma il mondo in pittura"⁴⁰, ed ecco che "strumento che si muove da sé, mezzo che si inventa i suoi fini, l'occhio è *ciò che* è stato toccato da un certo impatto con il mondo, e lo restituisce al visibile mediante i segni tracciati dalla mano"⁴¹. È evidente che lo spostamento sul visibile è importante, ma sicuramente lo è anche il fatto che il lavoro del pittore

³⁹ Nancy J.-L., *Le Sens du monde*, Galilée, Paris 1993; tr. it. F. Ferrari, *Il senso del mondo*, Lanfranchi, Milano 1997, p. 104 e ss.

⁴⁰ Merleau-Ponty M., *L'oeil et l'esprit*, Gallimard, Paris 1964; tr. it. A. Sordini, *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano 1996, p. 17. D'ora in poi OS.

⁴¹ OS, p.23.

sia descritto come un lavoro *sulla e della* soglia tra visibile e invisibile, un continuo tentativo di mettere in presenza della “logica del corpo e del mondo”, che mi permette di comprendere “le prese sullo spazio”⁴². Proprio questo rende possibile comprendere che ogni pittore trae a sé “un ramo dell’Essere”, che trascina con sé “tutto il cespuglio”. Il pittore lavora sulla parzialità, ma così facendo lavora su tutto, perché opera alla radice dell’Essere. In realtà, rende visibile attraverso una manipolazione, un rapporto necessario che si instaura perché il suo corpo è in grado, toccando la tela attraverso una materia, di far emergere qualcosa. In questo senso, porta a compimento l’Essere.

Possiamo discutere se questa soglia sia *chiasma*, ma sicuramente è “una reversibilità sempre imminente e mai realizzata di fatto”, perché “queste esperienze non combaciano mai esattamente” perché c’è sempre un “mosso”, uno “scarto”⁴³. “Non c’è visione senza schermo”, ma intendendo con “schermo” anche la parola che dice l’impossibile verità del corpo. In definitiva, possiamo chiederci davvero quanta distanza teoretica e ontologica vi sia effettivamente, dato che – tenendo anche conto del lavoro sulla Natura – quello che leggiamo ne *Il visibile e l’invisibile* sembra davvero molto diverso dalla lettura che propone Derrida.

Prima di tutto, non possiamo pensare ad una centratura antropologica così evidente. Proprio l’indagine sulla Natura, infatti, permette a Merleau-Ponty di riscoprire una dimensione pre-oggettuale, pre-categoriale che si mostra come resistenza, all’esterno e all’interno di noi. In questo senso, “il corpo ci unisce direttamente alle cose in virtù della sua propria ontogenesi, saldando l’uno all’altro”⁴⁴. L’apertura che si constata, altro non è che questa inserzione in un contesto originario di senso, che tiene insieme attraverso uno iato, tutta la natura. Questo passaggio è fondamentale perché è proprio questa apertura che mi permette di essere sempre già nella situazione di una percezione chiasmatica dell’essere. Un punto soglia. Un’unità che si radica su una “*nervatura* pre-oggettiva”⁴⁵.

Merleau-Ponty afferma esplicitamente che la soggettività è un “paradosso dell’Essere”, non un paradosso dell’uomo”⁴⁶, quindi “quando parliamo della carne del visibile, noi non intendiamo fare dell’antropologia, descrivere un mondo ricoperto di tutte le nostre proiezioni [...] viceversa vogliamo dire che l’essere carnale, come essere delle profondità, a più

⁴² OS, p. 56.

⁴³ VI, p. 163.

⁴⁴ VI, p. 152.

⁴⁵ VI, p. 268.

⁴⁶ VI, p. 153.

fogli o a più facce [...] è un prototipo dell'Essere, di cui il nostro corpo, il senziente sensibile, è una variante molto notevole, ma il cui paradosso costitutivo è già in ogni visibile"⁴⁷.

Se il corpo di Nancy è "*esposizione*", o meglio *expeausition*, ecco che proprio sul limitare della pelle si gioca la nostra filosofia. La carne di Merleau-Ponty è quello scarto, quel *tra* che continuamente mi fa scivolare nell'essere, per poi ritornare ad esprimermi *ancora di nuovo*, in una costituzione reciproca sempre nascente.

Dobbiamo abituarci a pensare che ogni visibile è ricavato dal tangibile, ogni essere tattile è promesso in un certo qual modo dalla visibilità; e che c'è sopravanzamento, sconfinamento, non solo fra il visibile che è incrostato in esso, così come, reciprocamente, il tangibile stesso non è un nulla di visibilità, non è privo di esistenza visiva. Poiché il medesimo corpo vede e tocca, visibile e tangibile appartengono al medesimo mondo.⁴⁸

⁴⁷ VI, p. 152.

⁴⁸ VI, pp. 150-151.

Toccare il blu. Tracce di una aptologia a partire da Merleau-Ponty

The essay seeks to trace, from the *Phenomenology of Perception* to *The Visible and the Invisible*, an itinerary that can reveal the traces of a different way of doing philosophy, certainly belonging to a tradition that we could define, with Jacques Derrida, “a certain philosophical history of touch”. Letting ourselves be stimulated by the reading that Derrida offers in *Le Toucher*, Jean-Luc Nancy, a tribute text dedicated to his friend, we will try to reconstruct this philosophical history of touch, to compare Merleau-Ponty’s thought with that of Husserl and Nancy on this theme, but also to find perhaps unsuspected legacies from later philosophers.

KEYWORDS: Phenomenology, Aptology, Body, Husserl, Nancy

Maria Calabretto

Nous sommes tous devant le même écran : Merleau-Ponty et l'expérience cinématographique

1. L'expérience artistique a toujours été un lieu privilégié pour la création d'un événement capable de montrer la relation entre l'homme et le monde, en s'éloignant des dualismes stricts et cherchant à construire une relation avec la Nature et avec les choses du monde. L'œuvre d'art cherche à révéler une dimension commune, une *chair*, une origine partagée et rend possible une expérience transformative accomplie par une communauté des spectateurs qui regardent l'œuvre. En effet, notamment dans la tradition esthétique phénoménologique, dans l'art réside le problème de l'*epochè*, en tant que possibilité de voir une réalité qui est normalement cachée dans notre vie quotidienne. L'art accomplit un *dévoilement* de la réalité, fait affleurer une dimension invisible, occultée par notre attitude humaine naïve. Le geste de l'art cherche, donc, à mettre entre parenthèse cette manière d'être utilitariste afin de nous ramener à la pure phénoménalité. Dans l'attitude contemplative, détachée des problématiques du monde quotidien, l'art inaugure ainsi une réduction et une vision de la réalité et pureté des phénomènes. Dans cette perspective l'œuvre n'est pas considérée dans son caractère institutionnel, mais à partir de l'expérience qu'elle est capable d'ouvrir, comme dévoilement d'une dimension, sinon insaisissable.

Le lien qui naît entre l'œuvre et le spectateur a été très bien souligné dans plusieurs ouvrages, par exemple, de Maurice Merleau-Ponty et de Henri Maldiney, qui insistent beaucoup sur les possibilités de rencontre et d'éclairement dont l'art dispose. Ces deux auteurs de l'*esthétique phénoménologique* mettent en lumière le pouvoir du phénomène artistique dans l'exhibition de notre *être-au-monde* originaire, du fond de notre existence. L'œuvre d'art rend possible cette suspension de notre expérience ordinaire et peut faire *espace* à une révélation d'une dimension préreflexive, qui accueille le réel comme imprévisible, comme pur surgissement. Elle crée, de cette façon, une fissure où peut se manifester une ouverture vers le "Rien", vers une dimension qui précède les objectivations avec lesquelles nous traitons les choses. Il s'agit d'une totalité indéterminée, globale, pure, harmonieuse qui préexiste aux divisions entre le moi

et l'autre et qui se propose plutôt comme un lieu chaotique, indéterminé, non localisable. L'artiste doit être exposé au Rien, à, comme le dit Maldiney, cette ressource de "*l'étonnement devant le monde*"¹, à cet abîme, à ce vertige. "Avec l'événement s'ouvre la dimension de l'existence. Exister est avoir sa tenue hors... hors de toute contenance, à l'avant de soi. Tout événement est transformateur. Chacun vit en lui une transformation de sa présence comme être au monde"². L'œuvre n'est pas un simple objet qui demeure là, qui est "simplement présent". Au contraire, elle nous incite à accomplir un mouvement *ex-statique*, à nous projeter au-delà de nous-mêmes. Il y a une simple participation à ce qui dépasse, à ce qui excède le simple ordre subjectif, afin de s'enfoncer dans un cosmos inexploré où les déterminations, les divisions entre le dedans et le dehors sautent, n'ont plus de valeur. Pour faire cette expérience, nous évoquons, une fois de plus, la nécessité d'un changement d'intentionnalité et d'attitude. Je m'approche de la peinture, mais je ne la regarde pas comme un objet fini, comme un ensemble de significations, mais il s'agit d'un processus d'apparition, d'une *co-naissance* avec le monde. L'œuvre me permet de réaliser un *processus* de suspension, de mettre de côté les caractérisations objectives afin d'installer le spectateur dans l'ouverture du phénomène. L'art se révèle capable d'accomplir ce mouvement, de créer cet espace et de manifester un monde qui n'est pas le monde de notre action, de notre praxis, idéalisé et objectif, mais qui est le monde de *l'étonnement* du sentir. L'œuvre d'art nous reconduit, donc, au monde qui précède le monde humanisé, où règnent des formes stables et fixes. Elle est à même de nous reconduire au monde véritable, le monde du sentir, où les choses apparaissent et où nous sommes en communion avec elles. Maldiney ajoute ensuite que :

L'art n'est pas le décor de la vie, un divertissement qui nous la ferait supporter. Il n'est pas davantage une mise en scène de soi, la projection au-dehors de ce qu'on est déjà, avant l'œuvre et sans elle, bref ce qu'on appelle communément : s'exprimer. Pour celui qui fait œuvre, il y va de son être dans cette œuvre, à l'avancée seulement de laquelle il ex-siste.³

L'œuvre n'est pas tout simplement un objet, mais elle se montre comme une *création* d'un espace de dé-possession, d'ouverture, une mise en forme de l'invisible. L'artiste est ainsi capable de donner une vision qui va au-delà de la simple signification et qui s'installe dans ce jeu de

¹ Maldiney H., *Art et existence*, Klincksieck, Paris 2017, p. 37. Nous soulignons.

² Id., *Espace, rythme, forme. Les concepts fondamentaux d'une philosophie de l'art*, Cerf, Paris 2022, pp. 17-18.

³ Ivi, p. 20.

sens. Nous n'avons pas de prise sur les objets dans le monde du sentir, dans le monde qui, selon Maldiney, précède celui des perceptions intentionnelles et se présente comme le lieu originel de *l'apparaître*. Dans cet espace, il s'agit seulement de contempler les phénomènes, ou, mieux encore, d'accueillir passivement ce que Maldiney indique comme le *il y a* primordial des choses, leur simple présence.

Dans ce cadre, nous sommes amenés à faire un choix méthodologique précis, qui nous permet de considérer l'œuvre d'art dans l'importance de l'expérience qu'elle peut rendre possible, en nous éloignant des problématiques concernant sa forme ou son contenu. L'œuvre ne nous intéresse pas par son message, sa signification, ou, comme Gilles Deleuze l'a bien écrit, par sa volonté de propagation d'une information, d'une *communication*⁴. L'enjeu ici c'est celui de souligner l'importance de l'événement qui naît entre ces deux polarités : le sujet ou, pour mieux dire, les sujets qui regardent l'œuvre, et l'objet, l'œuvre d'art, qui rend possible l'événement de cette particulière expérience. Maldiney nous permet ainsi de comprendre comment l'expérience que l'œuvre d'art déploie peut révéler un monde antérieur à celui dans lequel nous habitons normalement, gouvernés par des paradigmes manipulateurs et utilitaristes⁵. Il souligne le pouvoir de *suspension* détenu par l'œuvre d'art, en mettant en lumière avec une puissance extraordinaire sa capacité à transcender la perception ordinaire et opérative de la réalité. Maldiney, en nous offrant les premiers instruments pour appréhender cette potentialité de l'œuvre d'art, trace une possibilité de suspension de notre vision inauthentique, par-delà des divisions entre les choses. Il y a, donc, la possibilité d'accomplir une révélation de cette dimension unitaire, pré-intentionnelle, pré-individuelle et pré-subjective. Dans ce cadre, nous comprendrons comment Merleau-Ponty, quelques années plus tôt, avait soutenu que l'art peut se configurer comme une "*théorie magique de la vision*"⁶, comme une possibilité non pas de créer quelque chose de radicalement nouveau, mais de voir une dimension qu'auparavant nous n'étions pas à même de distinguer : une dimension commune, notre être *ex-posés* au monde et notre impossibilité de le dominer. Dans ce contexte, en effet, le sujet entre en crise, son

⁴ Cfr. Deleuze G., *Qu'est-ce que l'acte de création ?* in Id., *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, éd. préparée par Lapoujade D., Minuit, Paris 2003, pp. 291-302.

⁵ Nous rappelons ce que Merleau-Ponty disait à ce propos : "La science manipule les choses et renonce à les habiter. Elle s'en donne des modèles internes et, opérant sur ces indices ou variables les transformations permises par leur définition, ne se confronte que de loin en loin avec le monde actuel", in Merleau-Ponty M., *L'Œil et l'esprit*, Gallimard, Paris 1964, p. 9. Selon ce paradigme, la science n'arrive pas à voir véritablement les choses, mais elle s'approche d'elles avec une aptitude qui les considère comme de simples objets pour leurs propres "artificialismes".

⁶ Ivi, pp. 27-28. Nous soulignons.

identité est brisée pour être confrontée à l'unité du Tout, qui précède les qualifications et les caractérisations présentes dans des objets spécifiques.

Mais pourquoi dans le titre de notre travail avons-nous rappelé l'importance de l'expérience *cinématographique* ? Pourquoi cette expérience mécanique, fortement caractérisée par son aspect d'artifice, peut-elle être si importante à ce propos ? Si Maldiney et Merleau-Ponty acceptent de considérer le potentiel de l'expérience artistique, en particulier dans l'art pictural, comme potentialité de la manifestation du monde, comme dévoilement de sa vérité, Merleau-Ponty⁷ étend sa réflexion aussi au domaine cinématographique. Nous nous demandons alors si le cinéma sera capable, selon notre interprétation, de tracer une perspective nouvelle et particulièrement puissante, rendant ainsi visible notre ouverture au monde et nous permettant de percevoir une dimension différente de celle dominée par notre attitude scientifique et manipulatrice. Dans le noir de la salle du cinéma, dans une œuvre qui possède des instruments techniques nouveaux (par exemple, le montage, le dialogue image-son, les premiers plans) pouvons-nous retrouver un phénomène qui vise surtout à créer une expérience originaire, commune, partagée ? Dans ce cadre, la question centrale sera donc la suivante : ce phénomène peut-il être compris comme *un lieu de transformation* de notre *existence*, de notre *regard*, étant donné sa capacité, premièrement à créer un événement partagé par une pluralité de personnes et, deuxièmement à faciliter la compréhension de l'autre en accueillant son vécu ? Dans le cinéma, y a-t-il vraiment une expérience irréductible aux autres formes d'art ? Le septième art peut-il ainsi se configurer comme une sortie de notre propre individualité ? Comme une rupture de notre horizon singulier ? Pour répondre de manière approfondie à ces questions, nous allons examiner comment la pensée de Merleau-Ponty s'avérera cruciale dans la tentative d'identifier quelques éléments clés à partir de ces questions.

⁷ Il faut cependant souligner, afin d'éviter des généralisations injustifiées, que Henri Maldiney n'a jamais proposé d'instruments pour comprendre le phénomène-cinéma. Nous voulons remarquer que, bien que Maldiney ait qualifié l'image cinématographique comme "pauvre" ou encore trop intégrée aux logiques de la représentation, nous croyons que sa pensée peut constituer un moyen fondamental pour répondre aux questions concernant le rapport entre la philosophie et le cinéma. L'œuvre de Maldiney, et l'analyse qui en découle, considère donc le cinéma comme un moyen d'établir un lien avec notre quotidienneté et, comme le souligne Philippe Grosos, cet aspect ne va pas répondre au style de l'auteur, à sa "façon de penser l'œuvre d'art". Nous croyons que ces considérations n'arrivent pas à saisir le phénomène-cinéma dans toute sa complexité en le réduisant à des caractères populaires et industriels, à ce qu'on peut appeler le "phénomène-Hollywood". Par contre, la combinaison entre espace, temps, forme et mouvement est à même de nous révéler une "révélation" qui est difficile à saisir dans notre vie quotidienne. Cfr. Grosos P., *Maldiney et le cinéma*, in "Cahiers de philosophie de l'université de Caen", n. 58, 2021, pp. 97-116.

2. Le premier point à souligner c'est de montrer les caractéristiques essentielles de l'expérience que les spectateurs font au cinéma et en quoi elle diffère des autres expériences artistiques. Le cinéma se révèle particulièrement intéressant parce qu'il est réalisée par un groupe, un groupe de personnes assises devant un écran. Dans ce contexte, nous privilégions donc le visionnage dans une salle de cinéma plutôt que celui effectué à la maison, qui implique l'utilisation de multiples appareils que nous utilisons quotidiennement (comme le visionnage par ordinateur et les différentes plateformes utilisées dans ce dispositif) et qui présente des caractéristiques très différentes par rapport au premier. Ce qui change à ce niveau c'est surtout *l'attention* qui n'est pas, comme le souligne Jean-Marie Schaeffer dans son travail sur l'expérience esthétique⁸, "une attention standard", une attention base qui caractérise notre façon d'agir sur les objets. Il s'agit là d'un niveau plus haut d'attention caractérisé par un "surinvestissement attentionnel"⁹ : surinvestissement qui qualifie une densification et une saturation attentionnelles, exemplification et expression de cette forme d'attention particulière qui est l'attention esthétique. Dans l'obscurité de la salle du cinéma, les sujets se perdent dans les images, ils les *vivent*. Schaeffer nous donne aussi des exemples pour montrer comment le cinéma joue avec notre attention : par exemple, l'écran extra-large rendu par l'emploi de la pellicule de 70 mm¹⁰, permettant la multiplication des lieux de focalisation attentionnelle ou les jeux de plans et de rythme ou, encore, les différentes astuces du montage (par exemple, le *split-screen* et le *ralenti*). Tous ces moyens nous aident à comprendre comment le cinéma peut inaugurer une expérience différente où l'espace et le temps se reconfigurent et nous présentent une nouvelle façon de sentir, de voir les choses. Si nous considérons, par exemple, la *photogénie*, la capacité cinématographique de montrer les qualités des objets que normalement nous ne sommes pas à même de capter, nous pouvons ajouter un autre élément essentiel à notre réflexion. Par le choix du plan, des zooms ou de la composition de l'image, nous pouvons saisir des aspects inédits du réel, une libération du temps ordinaire. Le cinéma est donc capable de rendre visible les choses dans leur vérité, présentes devant moi et de les libérer des catégories et des conceptualités par lesquelles nous abordons les choses du monde comme de simples objets à utiliser. La caméra parvient ainsi à montrer des caractéristiques imperceptibles à l'œil humain, obscurci par une patine de préjugés et d'idées préconçues. Le plan cinématographique cherche ainsi à transformer les choses et moi, comme spectateur : je ne doute pas de leur existence, mais je

⁸ Schaeffer J.-M., *L'expérience esthétique*, Gallimard, Paris 2015, pp. 51-63.

⁹ Ivi, p. 62.

¹⁰ Ivi, p. 68.

plonge en elles. Mon attention est profondément impliquée dans l'écran, où les objets semblent plus vrais que dans la réalité. Nous pouvons détecter une augmentation de la qualité d'un objet ou d'un être vivant qui apparaît libre devant notre regard. Tous ces moyens nous aident à comprendre pourquoi cette expérience se révèle être particulièrement apte à engendrer une suspension de notre expérience ordinaire. Toutes ces caractérisations sont difficiles à reproduire à la maison, où l'attention et le visionnage d'un film sont totalement différentes. En effet, le cinéma est à même de nous présenter une totalité, il nous montre le réel, comme le disait André Bazin¹¹, où l'objet apparaît affranchi de ses aspects fortuits et aléatoires. Ces aspects, dans la distraction du visionnage des films à la maison, ne sont pas comparables à la complexité de l'expérience que nous vivons dans la salle obscure du cinéma. C'est pourquoi, grâce à cette expérience particulièrement immersive, le cinéma parvient à nous faire percevoir la réalité de manière particulièrement intense, provoquant un *choc* pour nos yeux. Bref, la question que maintenant nous nous posons c'est : qu'est-ce qu'on fait au cinéma ? Nous nous abandonnons, comme le dit Massimo Donà, à une "*expérience de véritable dépossession*"¹². Après Donà ajoute que

Les images du film, en effet, ne lui sont pas offertes comme toute autre image de l'expérience quotidienne.

Certes, si l'expérience esthétique (que le cinéma rend toujours *possible*) « fonctionne » vraiment, les images en question ne pourront évidemment pas se donner comme se donne à nous n'importe quelle expérience d'un phénomène.¹³

Nous ne sommes donc pas de *simples* spectateurs, comme le dit encore une fois Donà, mais nous sommes partie prenante de ce processus, nous "devenons tous « *partie* », au sens propre, du *film même*"¹⁴. Nous oublions notre subjectivité empirique pour nous immerger dans ce flux. Les distinctions, les dualismes auxquels nous sommes normalement habitués tombent et nous pouvons ainsi prendre part à l'événement que le cinéma inaugure. Tous les rôles du monde objectif sont rompus et nous nous perdons dans ce flux. Il est évident que chaque situation affectera le sujet de façon différente : son individualité et sa propre affectivité ne seront jamais entièrement oubliées ni brisées, mais on pourra néanmoins apercevoir un mouvement vers une origine com-

¹¹ Cfr. Bazin A., *Qu'est-ce que le cinéma?*, Cerf, Paris 1981.

¹² Donà M., *Habiter le seuil. Cinéma et philosophie*, Mimésis, Paris 2016, p. 17. Nous soulignons.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

muné. En effet, si chaque individu aura sa propre manière de vivre une situation présentée sur l'écran (compte tenu de sa propre histoire émotionnelle et personnelle avec laquelle il réagira aux images en mouvement), ce que nous souhaitons mettre en évidence, c'est la trame commune, le *seuil* qu'on souhaite habiter, en acceptant de se prêter au jeu du cinéma. Tous les spectateurs sont ainsi impliqués dans ce processus qui pose les bases pour une expérience intersubjective, ils font partie de l'événement qui a lieu dans l'œuvre. Nous pouvons ainsi déjà voir dans la première partie de notre analyse les raisons qui justifient notre choix du phénomène cinématographique : le type d'attention particulière qui lie le spectateur à l'œuvre, l'engagement qu'il a dans cet événement et l'expérience commune, transformative que le public accomplit grâce au film. Le spectateur rit, pleure, s'abandonne au mouvement de l'œuvre. Le sujet ne participe pas à l'extérieur de cet événement, mais il se perd dans cette expérience. Dans ce cadre, le cinéma se révèle capable d'aller au-delà de la simple reproduction photographique pour se présenter, encore une fois, comme une véritable expérience de suspension. Il devient un moyen de comprendre le véritable être de l'homme, en acceptant ses ambiguïtés, sa liaison avec le monde. Nous ne pouvons pas réduire un film à son histoire, aux événements qui y sont relatés, aux idées représentées en celui-ci, mais ce qui compte est *l'expérience* que le spectateur accomplit quand il regarde une œuvre, les relations qui viennent se créer entre les deux. À ce sujet, Merleau-Ponty précise :

le drame cinématographique a, pour ainsi dire, un grain plus serré que les drames de la vie réelle, il se passe dans un monde plus exact que le monde réel. Mais enfin c'est par la perception que nous pouvons comprendre la signification du cinéma : *le film ne se pense pas, il se perçoit*.¹⁵

Le film nous dévoile, grâce à ses moyens, une expérience enveloppante, dotée d'un pouvoir particulièrement apte à nous immerger dans son flux. Pendant la vision filmique, nous perdons notre liaison spatio-temporelle habituelle et une image particulière nous est présentée, dissolvant les limites et les catégories du monde quotidien. Grâce à des astuces techniques, comme par exemple le *flashback*, le cinéma est à même de faire émerger des vécus impossibles à vivre dans la vie ordinaire. Dans le cinéma, il n'y a pas de *distance de sécurité*, de protection (comme au théâtre où les spectateurs regardent le spectacle depuis un seul point de vue, confortablement assis sur leurs propres fauteuils), mais au cinéma

¹⁵ Merleau-Ponty M., *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, in Id., *Sens et non-sens*, Gallimard, Paris 1996, p. 74.

nous sommes directement placés dans l'image en mouvement¹⁶. Nous et l'œuvre cinématographique sommes la même chose, nous sommes co-impliqués avec elle. Je ne doute pas un instant de l'existence des faits présentés, j'accepte de croire à tout ce que je vois, à tout ce qui se présente devant moi. Au cinéma, grâce aux *zooms*, aux *travellings*, aux panoramiques, aux mouvements de caméra dits "complexes" (comme, la *voiture travelling*, la *dolly* ou le *Steadicam*) nous nous trouvons constamment catapultés vers de nouveaux territoires, vers de nouvelles visions. Le cinéma se présente ainsi comme une structure visuelle unitaire, rythmique et mélodique, où notre regard se laisse emporter au sein de cet univers. L'expérience du cinéma parvient ainsi à réorienter le sens de notre existence en général, en nous montrant ce que l'indifférence nous avait fait perdre sous nos yeux. Selon le propos de Merleau-Ponty concernant la peinture de Cézanne, il y a la tentative de refonder notre rapport avec le monde, de l'exprimer, de rendre visible ce "Tout indivisible"¹⁷, en mettant "en suspens" nos habitudes et en révélant "le fond de nature inhumaine sur lequel l'homme s'installe"¹⁸. De même, le cinéma est capable de changer notre vision sur le monde, la "signification de l'expérience"¹⁹. Dans l'espace que le cinéma crée, où nous sommes assis, les yeux rivés sur l'écran, cherchant une connexion avec les images en mouvement, nous sommes ainsi en mesure de *réveiller* les potentialités de notre expérience et de percevoir la réalité d'une manière particulièrement intense. Le cinéma crée un événement vrai, factuel, présenté par le mouvement de ses images. L'image cinématographique se distingue de la "simple" photographie non seulement parce qu'elle nous permet de "*mieux voir*", mais aussi parce que le mouvement, la présentation et la variation du cinéma nous font saisir certains aspects de la réalité qui seraient autrement invisibles.

3. En fin de compte, nous parvenons à sortir de nous-mêmes, à atteindre une dimension commune et à accueillir le "différent" de nous, les vécus de l'autre. Après avoir souligné l'importance de l'expérience parta-

¹⁶ "Il cinema produce fin dalle origini, rispetto al teatro, una forma di derealizzazione. Ogni inquadratura svanisce dentro l'altra in una sorta di sublimarità dell'illusione ottica necessariamente 'affascinante'. Quella avviata dal cinema è una derealizzazione che, nella sua deriva, trasporta quasi naturalmente a quelle situazioni cui si è accennato. [...] [Bresson] ha cercato di sfondare una soglia, di portare il cinema al di là di quello che poteva essere come puro teatro, rappresentazione", in Zanzotto A., *Il divino Balthazar*, in de Giusti L. (sous la direction de), *La bellezza e lo sguardo. Il cinematografo di Robert Bresson*, Il Castoro, Milano 2000, pp. 219-220.

¹⁷ Merleau-Ponty M., *Le doute de Cézanne*, in Id., *Sens et non-sens*, cit., p. 21.

¹⁸ Ivi, p. 22.

¹⁹ Casetti F., *L'esperienza filmica: qualche spunto di riflessione*, in www.francescocasetti.net, Yale, Marzo 2007, p. 2, (dernière visite 30 juin 2023). Nous traduisons.

gée, intersubjective que le cinéma nous fait éprouver, il faut examiner un autre point important pour notre analyse : *le regard* de l'autre que le spectateur accueille en regardant le film. À ce propos, nous pouvons remarquer comment le cinéma nous donne la conduite ou le comportement de l'homme, "il nous offre directement cette manière spéciale d'être au monde, de traiter les choses et les autres, qui est pour nous visible dans les gestes, le regard, la mimique"²⁰. Grâce à ces aspects cinématographiques, cet art nous montre des personnages, des situations que nous ne connaissons pas dans notre vie quotidienne. Il ne décrit pas, par exemple, le vertige mais il est capable de nous le faire vivre, de partager cette "conduite", cette façon d'être au monde. Il nous fait vivre la douleur, la joie, la tristesse de manière à nous faire ressentir les émotions présentées à l'écran comme si elles étaient les nôtres. C'est pourquoi Merleau-Ponty souligne que le cinéma est capable de rendre visible *l'inhérence* du moi dans le monde, sa conscience incarnée et le processus dynamique dans lequel elle s'inscrit. Il est capable de nous rendre visible notre origine unitaire, les connexions fondamentales qui soutiennent notre existence. Le cinéma nous expose à notre être en tant que partie intégrante d'un champ global, révélant notre véritable être au monde comme faisant partie d'un même *tissu*. À ce propos, dans *Les Résumés du cours au collège de France* des années 1952-1953, Merleau-Ponty nous dit :

Car le film, son découpage, son montage, ses changements de point de vue sollicitent et pour ainsi dire célèbrent notre ouverture au monde et à autrui, dont il fait perpétuellement varier le diaphragme ; il joue, non plus, comme à ses débuts, des mouvements objectifs, mais des changements de perspective qui définissent le passage d'un personnage à un autre ou le glissement d'un personnage vers l'événement. À cet égard précisément, il est loin d'avoir donné ou de donner tout ce qu'on peut en attendre.²¹

Le film arrive à célébrer notre "ouverture au monde et à autrui", il peut, de cette façon, nous parler de notre rapport avec eux, de notre liaison *chiasmatisque* à la chair du monde. Avec ses moyens, son montage, ses changements de point de vue, nous sommes ainsi à même de nous installer dans un autre regard. Le cinéaste, au lieu de décrire notre rapport au monde, nous le fait percevoir, le voir. Au lieu d'expliquer l'action humaine dans le monde, il nous présente notre *être-jetés* dans le monde, notre conduite et comportement. Dans l'interprétation de Merleau-Ponty, le cinéma réussit à présenter une conscience incarnée, une co-parti-

²⁰ Merleau-Ponty M., *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, cit., p. 74.

²¹ Id., *Résumé du cours intitulé « Le monde sensible et le monde de l'expression »*, in Id., *Résumé du cours (Collège de France 1952-1960)*, Gallimard, Paris 1968, p. 20.

cipation à un seul élément. Un film n'est pas une pure reproduction du visible, mais c'est un un pôle de l'événement de notre vision du monde, de notre *inhérence* à lui. Le film est à même de construire les variations de notre perspective, le mouvement de notre regard qui nous présente dupliqués à la fois dans le regard du spectateur et dans le regard du film²². Le spectateur est ainsi inclus dans la participation à cette exploration de la structure de notre vécu, de notre véritable relation avec les éléments du monde qui n'est pas claire, simple, bien délimitée, comme celle de la science, mais qui est dominée par l'opacité, par des déviations qui ne sont jamais résolues. Le cinéma nous offre une expérience inattendue, imprévue dans laquelle nous plongeons. Il y a donc une grande potentialité dans ces moyens que Merleau-Ponty cherche à mettre en évidence, témoignant d'une remarquable connaissance technique du support cinématographique.

Contrepoint de ces points de vue, à l'intérieur de mon point de vue. En sortant je ne me rappelle pas ces perspectives, il me semble avoir vu tout le monde vivre dans un seul espace. Mais la sélection a agi à chaque instant et c'est l'interaction de ces perspectives qui fait la beauté.²³

Le choix, la sélection de certains points de vue, de certains plans, rendent ainsi possible une expérience d'*ex-position* dans un autre regard. Le spectateur est absorbé dans un réseau de rapports avec le monde, qui n'est pas une simple somme des différents éléments, mais qui se présente comme un ensemble simultané et total, où chaque partie est impliquée avec les autres. Avec le montage, le cinéma est capable de réunir, de rassembler des éléments écartés, éloignés : il célèbre le mouvement de notre vision, notre ouverture au monde et aux autres. Il nous montre les différentes façons dont nous regardons le monde, les variations de notre vision qui ne peuvent jamais se définir de manière univoque et absolue : il y a, plutôt, une multiplicité des mouvements de notre point de vue. De plus, dans le film, dans l'expérience cinématographique, nous pouvons remarquer une altération des regards, des perspectives qui habitent l'œuvre artistique et la salle elle-même. En effet, dans cette situation, le sujet peut se sentir observé par le regard de l'autre, il peut éprouver le fait

²² Sur ces questions, Anna Caterina Dalmaso souligne que : "L'esperienza filmica interroga dunque il nostro sguardo sul mondo, mobilita il soggetto percipiente nel suo rapporto con il mondo e con gli altri, il cinema ci offre uno sguardo su cui innestare il nostro sguardo sul mondo" in Dalmaso A. C., *Il cinema come reversibilità di percezione ed espressione*, in "Materiali di Estetica" (Terza serie), n. 1, 2014, p. 98.

²³ Merleau-Ponty M., *Le monde sensible et le monde de l'expression. Cours au Collège de France. Notes, 1953*, texte établi et annoté par de Saint Aubert E. et Kristensen S., Metis-Presses, Genève 2011, p. 169.

d'être à la fois *voyant* et *vu*. De cette manière, on peut remarquer une "interaction des perspectives et interaction choses-sujets"²⁴, une *prégnance* de l'interaction entre ces deux côtés, une communication continue qui peut être retrouvée dans tous les aspects de l'expérience²⁵. Le cinéma constitue ainsi un ensemble ouvert, un lieu d'inscription continue et de création incessante. Un film nous fait donc participer au mouvement du monde, il est à même de nous faire explorer la structure de notre vécu et de celui des autres. "La force expressive de ce montage consiste en ce qu'il nous fait sentir la coexistence, la simultanéité des vies dans le même monde, les acteurs pour nous et pour eux-mêmes"²⁶. Il s'agit donc de la tentative de révéler notre adhésion au monde et de comprendre véritablement notre co-implication avec l'extérieur, ainsi que l'ambiguïté persistante dans notre vie. Le film est donc une forme extrêmement élaborée, où les personnages jouent les uns avec les autres, créant une forme unique et complexe.

Dans ce cadre le regard du spectateur arrive à avoir un lieu de première importance, il est appelé par l'œuvre et, comme Vivian Sobchack nous le dit, il est un "*hospitable host*"²⁷ (hôte accueillant), parce qu'il est capable d'accueillir des visions, des histoires qui ne sont pas les siennes. Notre vue peut donc accueillir des vécus, des visions différentes "permettant à cette *autre* adresse visuelle de résider temporairement dans *mon* adresse visible, dans *mon* corps"²⁸. Le vertige qui éprouve l'escalateur²⁹ peut être ainsi accueilli par mon regard ou, encore mieux, peut être vécu en première personne par moi : ces émotions sont ainsi réelles, elles ne sont pas simplement reléguées au monde de la fiction. Au cinéma nous signons ce pacte, nous acceptons d'*habiter ce seuil* entre le visible et l'invisible, comme évoqué dans l'ouvrage de Massimo Donà que nous avons mentionné, et de laisser nos certitudes pour nous immerger dans ce *cosmos* de possibilités infinies, de nouvelles et interminables existences. Le cinéma arrive donc à remettre en question les données de la vie et du sens commun, en créant une expérience de dé-possession, où les spectateurs ne

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Merleau-Ponty fait référence au film *L'homme au complet blanc*, 1951, réalisé par Alexander Mackendrick. Dans ce film, le philosophe note la présence d'une forte interaction entre le visuel et le sonore, entre le sonore et les émotions des personnages de l'histoire racontée. En effet, le dialogue entre ces dimensions est toujours souligné par l'auteur. ("*L'homme au complet blanc*, le son du pulvérisateur rend la crise d'asthme plus présent)" in *Ibidem*.

²⁶ Id., *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, cit., p. 70.

²⁷ Sobchack V., *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1992, pp. 271-272. Nous soulignons.

²⁸ "[...] allowing this *other* visual address temporary residence in *my* visible address, in *my* body", in *ivi*, p. 271-272. La traduction française est à nous.

²⁹ Dans ce lieu, Merleau-Ponty fait référence au film de L. Daquin, *Premier de cordée* (1944).

sont jamais de simples spectateurs, mais font partie des images à l'écran. *On pleure ensemble*, on rit ensemble, on est la même réalité dont on fait partie devenant ainsi les sujets d'une expérience que notre vie quotidienne ne peut pas nous offrir. Nous oublions notre propre subjectivité empirique, nous effaçons la distinction entre le moi et le monde pour devenir l'expression d'une existence commune et de son mystère.

Les propos recueillis par Jean-Luc Godard et Merleau-Ponty dans les célèbres *Cahiers du cinéma*³⁰ sont une autre contribution essentielle à nos objectifs. En effet, dans leur analyse d'*Au hasard Balthazar* (1966) de Robert Bresson, Merleau-Ponty et Jean-Luc Godard³¹ soulignent que : "Je suis jeté dans une nature et la nature ne m'apparaît pas seulement hors de moi, dans les objets sans histoire, elle est visible au centre de la subjectivité"³². En regardant le film, je peux accueillir un autre vécu, autre que ma propre perspective singulière. Les choses ne se présentent pas à moi comme de simples objets, mais je suis capable de les comprendre comme faisant partie d'un panorama plus vaste, de ressentir une appartenance partagée au même terrain. Il y a aussi la nécessité de rétablir une véritable relation avec les autres, de "retrouver la communication des consciences dans un même monde"³³. En effet, dans ce film, le protagoniste est un âne qui doit se confronter à des bouleversements dans sa vie. Après ses premières années heureuses avec la petite Marie comme maîtresse, il est vendu au boulanger Gérard qui le maltraite, pour finalement se réfugier dans un cirque. Les aventures de l'âne se poursuivent, le conduisant à d'autres situations et immergeant ainsi le spectateur dans le vécu de l'animal. Cette expérience est rendue possible grâce aux moyens techniques adoptés, grâce à l'utilisation des plans subjectifs qui nous présentent l'image que le sujet, dans ce cas l'âne Balthazar, est en train de voir. Grâce à cet artifice technique, l'âne n'est plus un âne, mais devient

³⁰ Godard J.-L., Merleau-Ponty M. (propos recueillis par), *Le testament de Balthazar*, in "Cahiers du cinéma", n. 177, 1996, pp. 58-59.

³¹ Par souci d'exactitude, il convient de préciser qu'au moment de la parution du film *Au Hasard Balthazar* et de cet article, Merleau-Ponty était déjà mort depuis cinq ans. Il s'agit en fait d'un ensemble de textes recueillis par Godard dans lesquels on peut reconnaître de nombreux passages de la *Phénoménologie de la perception* (1945), contemporaine de la conférence *Le cinéma et la nouvelle psychologie*. L'importance de cet article des *Cahiers du cinéma* a été soulignée à plusieurs reprises par Mauro Carbone, par exemple dans : *Philosophie-écrans. Du cinéma à la révolution numérique*, Vrin, Paris 2016 ; *Le philosophe et le cinéaste. Merleau-Ponty et la pensée du cinéma*, in "Chiasmi International", n. 12, 2010, pp. 47-70. Nous soulignons comme, dans ce film, le réalisateur réussit à nous présenter l'âne comme un être humain, doué d'une conscience, d'une pensée et d'une capacité à ressentir des émotions.

³² Godard J.-L., Merleau-Ponty M. (propos recueillis par), *Le testament de Balthazar*, cit., p. 58.

³³ Ivi, p. 59.

l'âne Balthazar, pour lequel nous pouvons ressentir de l'empathie et avec lequel nous pouvons établir une connexion. Le cadrage subjectif est, en effet, un moyen particulièrement efficace pour entrer dans le point de vue du personnage, pour voir le monde *selon* son regard. Cette technique de cadrage peut être réalisée avec des moyens différents : par exemple, dans la célèbre scène du cirque, nous avons un zoom sur Balthazar et ensuite la caméra se focalise sur ce qu'il voit dans le cirque (un tigre, un ours blanc, un singe, un éléphant). Dans ce cas, c'est la dialectique entre champ et contre-champ qui permet la réalisation de la caméra subjective. Le montage alterné entre les yeux de l'âne et ceux des autres animaux rend donc possible de voir comment le personnage voit avec ses propres yeux. Nous avons un plan sur Balthazar, suivi immédiatement par des plans sur les autres animaux. Le montage qui compose ces images est très rapide et change rapidement le point de vue, passant des yeux de l'âne à ceux des autres animaux, nous faisant éprouver, par le tourbillonnement des images, un sentiment d'égarement. Le barycentre est toujours positionné sur l'âne et, à partir de sa vision, nous le rejoignons emphatiquement, nous pouvons éprouver ce qu'il ressent. Même les très gros plans nous aident à percevoir le monde selon le regard de Balthazar, mettant ainsi l'accent sur le potentiel du cadrage subjectif.

La relation avec l'expérience est en jeu. Questionner l'œil de la caméra ; mais il faut aussi parier, précisément pour leur valeur cognitive, avec les regards des personnages : monter un film, dit le réalisateur [Bresson], c'est lier des personnages et des objets par des regards.³⁴

Le montage de Bresson lie ses personnages et crée des compositions, de nouvelles relations, en se détachant du régime représentatif et en purifiant la réalité de ses impuretés. Nous vivons ainsi la souffrance des animaux dans notre propre peau, le bruit et la lourdeur des pattes de Balthazar contribuent également à souligner la pesanteur de l'existence de cet animal (un procédé technique déjà utilisé par le réalisateur, par exemple, avec le bruit des pattes de Mouchette³⁵). De même les cris déchirants des animaux soulignent la souffrance de ces créatures, arrachées à leur milieu d'origine et contraintes de vivre dans leurs cages. La même situation se déroule dans la séquence finale du film, où nous sommes témoins de la mort déchirante de Balthazar. Lorsque l'âne, blessé et écrasé par ses souffrances, s'effondre sur le sol au milieu d'un troupeau de moutons, l'atmosphère est atroce, accentuée par le reflet que la sonate de

³⁴ Tinazzi G., *Linee d'accostamento a Bresson*, in de Giusti L. (sous la direction de), *La bellezza e lo sguardo. Il cinematografo di Robert Bresson*, cit., p. 21. Nous traduisons.

³⁵ Dans ce lieu, nous faisons référence à : R. Bresson, *Mouchette* (1967).

Schubert provoque chez le spectateur. Comment pourrions-nous dès lors prétendre n'être que de simples observateurs de la mort de Balthazar ? Au contraire, comme semble le suggérer ce film de Bresson, on y est fortement impliqué, en étant lâché dans sa perspective. *On est Balthazar*, on est sa solitude, sa fatigue, ses tourments.

S'il y a, d'une part, la volonté de réhabiliter une sorte de *tissu commun* entre tous les êtres humains, de l'autre il y a la prise de conscience que notre expérience est "dans un seul monde auquel nous participons tous comme sujets anonymes"³⁶. Dans cette relation, l'objet le plus important, souligné par le réalisateur, c'est "l'expérience du dialogue". Il y a un "être à deux", une "réciprocité parfaite", une communication très stricte entre les deux perspectives. Les deux faces de notre expérience au monde et de l'expérience du cinéma ne s'éliminent pas, mais il s'agit toujours d'une pratique double. En effet "la solitude et la communication" ne sont pas "les deux termes d'une alternative", mais ce sont "deux moments d'un seul phénomène"³⁷. La liberté se révèle être "une rencontre de l'extérieur avec l'intérieur"³⁸, il faut, de cette façon, essayer de repenser la grammaire du monde environnant³⁹, de notre rapport avec lui. Dans ce cadre, l'analyse de ce type d'œuvre d'art qu'est le cinéma peut nous aider à décrire cette nouvelle façon de nous rapporter avec le monde.

Comme nous le voyons dans le film de Bresson, le public est à même de voir vraiment, de percevoir la présence de la créature protagoniste de cette histoire⁴⁰, l'âne Balthazar. Les spectateurs, en fin de compte, entrent dans une véritable communion avec lui. L'âne n'est plus un objet à nos yeux⁴¹, mais – encore une fois – une créature avec laquelle

³⁶ Godard J.-L., Merleau-Ponty M. (propos recueillis par), *Le testament de Balthazar*, cit., p. 59.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ À ce propos, Merleau-Ponty et Godard dans cet article parlent aussi du fait que nous devons « revenir au cogito » pour rechercher, à partir de ce dernier, une véritable reconstruction d'une nouvelle façon de penser qui peut ainsi restituer cette co-implication avec les autres. Il y a la nécessité de partir de nous-mêmes pour comprendre les autres, pour rétablir notre expérience qui se révèle être toujours *double*. En effet, Mauro Carbone souligne que : "des réflexions sur le temps, l'altérité, la mort, le cogito, la liberté y sont attribuées à l'innocent âne, Balthazar, qui est le protagoniste du film de Bresson" in Carbone M., *Le philosophe et le cinéaste. Merleau-Ponty et la pensée du cinéma*, cit., p. 54.

⁴⁰ Cfr. Dias Branco S., « *Au hazard Balthazar* » *teologia e arte della presenza*, in "Fata Morgana", n. 14, 2011, pp. 163-170.

⁴¹ "Un peintre de l'univers animal sur la palette duquel l'évocation de la vie de Balthazar palpité de vérité : exemplaire, à cet égard, s'affirme la séquence où, dans les coulisses du cirque, l'âne confronte son regard avec ceux de ces 'seigneurs' domptés que sont le tigre, l'ours, l'éléphant – admirables plans qui transcrivent sur l'écran, avec une sobre justesse, la psychologie des animaux", in Estève M., *Présentation*, in Bresson R. (choix de textes et

nous empathisons⁴². Il n'y a pas de fiction, de représentation de cet animal, mais celui-ci est authentiquement présent devant le public. Tous les êtres du monde sont saisis de la même manière par le réalisateur qui rend ainsi possible une expérience de véritable ouverture à leur *mystère* et à leurs mouvements intérieurs. Comme dans la peinture chez Merleau-Ponty, je ne vois pas le plan cinématographique, mais *selon* le plan. Celui-ci est ainsi une fenêtre sur le monde, révélant notre relation avec lui. Le film est capable d'éveiller ce que le regard commun et distrait ne saisit pas. Nous ne regardons pas le film comme une chose en soi, une œuvre isolée, mais nous contemplons le monde grâce au film, apprenant ainsi à voir réellement ce qui nous entoure. Nous apprenons à voir *selon* ou *avec* les images, dans une dimension de profonde co-implication, une relation réciproque entre le voir et le visible, entre l'artiste et le monde. L'art nous offre une nouvelle manière de voir, une perspective inédite, incitant notre regard à s'arrêter sur ce qui nous échappe habituellement et nous offrant l'opportunité de renouveler notre expérience du monde.

4. Nous avons voulu souligner la double nature de l'expérience cinématographique, qui se déploie sur deux fronts : d'une part, la capacité à partager une expérience commune et, d'autre part, la possibilité d'accueillir un vécu différent, brisant ainsi notre propre subjectivité. L'expérience esthétique et, plus précisément, l'expérience cinématographique, peut ainsi nous offrir une voie pratique pour sortir de notre propre subjectivité et pour viser à une compréhension de l'autre, de quelqu'un qui diffère de moi.

Après cette expérience nous pouvons retourner en nous-mêmes avec une conception, un regard différent. En conclusion, à travers cette ouverture, nous pouvons commencer à voir de quelle façon l'art peut constituer une possible *transformation* de notre existence. Les images présentées par le cinéma ne sont pas toujours stables, copies de nos certitudes, mais elles nous bouleversent, nous font vivre des émotions inédites, destabilisantes. Comme nous l'avons vu dans le film de Bresson, les images présentées par le réalisateur ne reproduisent pas l'expérience de l'âne, mais elles nous placent dans son vécu affectif. Le cinéma semble donc être véritablement une possibilité de montrer notre *être en commun*,

propos de), *Robert Bresson*, Seghers, Paris 1974, pp. 46-47.

⁴² Le sujet est "le seul objet du film auquel nous puissions nous identifier sans nous reconnaître ; principe de distinction : tous les protagonistes (jouant manifestement des rôles, des dictions, des contre-emplois) sont irrémédiablement des 'autres', c'est-à-dire des points de distance. L'âne passe entre eux et nous", in Schefer, J.-L., *Au hasard Balthazar*, in Arnaud P. (sous la direction de), *Robert Bresson : Éloge*, Mazzotta-Cinémathèque française, Milano-Paris 1997, p. 46.

notre *habiter* le même monde. Celui qui s'assied dans la salle accepte de vivre à l'intérieur du film, il devient partie intégrante et interlocuteur de l'œuvre. À ce sujet, nous pouvons citer les paroles du réalisateur Jean Epstein qui parlait du cinéma comme d'une création d'une "langue universelle, régissant sur les six mille patois du monde", une création qui "ne se lit pas, mais se voit"⁴³, s'expérimente, se vit. Dans ce nouveau projet, qui est finalement le projet de la philosophie de Merleau-Ponty, l'art et la pensée s'entremêlent pour tenter de revenir à cette origine commune. En effet, comme nous dit le phénoménologue français :

Si donc la philosophie et le cinéma sont d'accord, si la réflexion et le travail technique vont dans le même sens, c'est parce que le philosophe et le cinéaste ont en commun une certaine manière d'être, une certaine vue du monde qui est celle d'une génération.⁴⁴

Comme nous le rappelle Merleau-Ponty dans cette phrase également reprise toujours par Jean-Luc Godard⁴⁵ dans *Masculin féminin* (1966), une nouvelle idée de philosophie, respectueuse des phénomènes du monde et de notre habitation de ce-dernier, peut s'accorder à l'expérience que le cinéma propose. C'est ainsi que l'expérience cinématographique sera à même d'être une possibilité d'accueillir l'autre et de constituer un véritable *choc* pour la philosophie elle-même, capable de faire repenser notre existence dans le monde et notre manière de l'habiter en contact et en partage avec les autres. Le cinéma, constitué de la même substance que notre existence charnelle – comme la vue, l'ouïe ou le mouvement comme transition – nous interpelle directement en tant qu'habitants du monde, dans notre échange continu intrasubjectif et intersubjectif, en tant que communication avec les autres êtres corporels. Le film désigne de cette façon une dynamique continue, comprise comme une sortie de moi, accueillant d'autres vécus, se manifestant comme un jeu de renvois infini. "Dans l'expérience filmique, mon regard vient accueillir la vision d'un autre, mon paysage accueille le paysage de l'autre"⁴⁶. Comme dans l'expérience que nous avons eue avec Balthazar, le cinéma nous présente une possibilité de *voir* le monde selon un autre point de vue, à travers d'autres *paysages*, les faisant coexister. Dans le noir de la salle cinéma-

⁴³ Epstein J., *Langue d'or*, in "La Revue mondiale", n. 23, 1922, p. 142.

⁴⁴ Merleau-Ponty M., *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, cit., p. 75.

⁴⁵ Sur le rapport entre le cinéma de Jean-Luc Godard et la pensée de Merleau-Ponty, nous renvoyons à Kristensen S., *L'Œil et l'Esprit de Jean-Luc Godard*, in "Chiasmi International", n. 12, 2011, pp. 123-137 et Id., *Jean-Luc Godard philosophe*, L'Âge d'homme, Lausanne-Paris 2014.

⁴⁶ Dalmasso A. C., *Il cinema come reversibilità di percezione ed espressione*, cit., p. 95. Nous traduisons.

tographique, il n'y a plus de Soi défini, le sujet se confie au mouvement des images pour commencer un nouveau commencement, un nouvel *entendre*. Le sujet se perd dans une existence qui n'est pas simplement la sienne. L'expérience cinématographique, suivant la voie tracée par Merleau-Ponty, c'est donc un moyen de proposer une nouvelle façon de penser notre existence comme une existence partagée, continuellement co-impliquée avec l'autre.

**Nous sommes tous devant le même écran :
Merleau-Ponty et l'expérience cinématographique**

In phenomenological aesthetics, the experience unfolded by the work of art has always been a space for achieving a suspension of our ordinary experience. From this position, we wonder whether we can apply the same power to cinematographic art. Thanks to the various techniques employed by the seventh art, it can inaugurate a particularly successful experience of *epoché*. Merleau-Ponty succeeds in capturing this potential, interweaving his philosophical project with the event that cinema reveals. It is the possibility, on the one hand, of living a shared experience, and on the other, of immersing ourselves in another experience, taking us out of an exclusively subjective dimension. The analysis of Bresson's film, *Au hasard Balthazar*, will help us understand the cinematic vision of the French phenomenologist, who finds in the cinematic medium a veritable interlocutor for his philosophy.

KEYWORDS: Cinematic experience, Merleau-Ponty, *Epoché*, Bresson, Phenomenological Aesthetics

Anna Caterina Dalmasso

Il corpo come spazio espressivo.

La figura del *templum* divinatorio in Merleau-Ponty*

Corpo e immagine

Nel pensiero di Merleau-Ponty, il corpo intreccia corrispondenze con l'immagine, con la maniera particolare di guardare che essa inaugura, ma anche con il limite tracciato dai suoi contorni, capaci di metterci a contatto con una dimensione virtuale. Potremmo dire, anzi, che in Merleau-Ponty il rapporto tra corpo e immagine è più di un'analogia, poiché il corpo è esso stesso strutturato come un'immagine. Tanto quanto l'immagine, il corpo è un certo modo di investire lo spazio, un limite virtuale che inaugura il luogo in cui la materia si *mette a significare*. Nel pensiero merleau-pontiano, corpo e immagine si pensano l'uno a partire dall'altro: rispecchiandosi nell'esperienza iconica, il corpo si scopre esso stesso strutturato come un'immagine – lo schema corporeo – e si pensa come entità virtuale più che fisica, e, inversamente, l'immagine si pensa come sguardo di un corpo, modo inedito per vedere *secondo* o *con* il visibile¹. Allora, negli scritti del filosofo francese, l'essere dell'immagine è sempre da intendere simultaneamente nei due sensi, come sottolinea Bernard Waldenfels, “come essere nell'immagine e come carattere di immagine dell'essere”².

L'esperienza dell'immagine è uno dei fulcri attraverso cui Merleau-Ponty indaga il fenomeno dell'espressione, il mistero cioè di un senso che si manifesta nel tessuto della contingenza, nella carne della storia, un fenomeno che viene a essere progressivamente illuminato da questa

* Questo articolo è stato realizzato nel quadro del programma di ricerca e innovazione dell'Unione Europea Horizon 2020 (grant agreement No. 834033 AN-ICON), finanziato dallo European Research Council (ERC) e ospitato dal Dipartimento di Filosofia “Piero Martinetti” dell'Università degli Studi di Milano nell'ambito del progetto “Dipartimenti di Eccellenza 2023-2027” attribuito dal Ministero dell'Università e della Ricerca (MUR).

¹ M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito* (1964), SE, Milano 1989, p. 21.

² B. Waldenfels, *Voir par images. Merleau-Ponty sur le tracé de la peinture*, in E. Alloa, A. Jdey (a cura di), *Du sensible à l'œuvre: esthétiques de Merleau-Ponty*, La lettre volée, Bruxelles 2012, p. 60 (traduzione mia).

esperienza singolare dell'*espressione*, “in cui il colore e la carne si mettono a parlare agli occhi e al corpo”³. Ed è proprio nel confronto con il modo d'essere dell'immagine, che il corpo vissuto si pensa come spazio espressivo, punto di emergenza di un senso latente sempre già all'opera nell'esperienza percettiva.

L'esperienza della figurazione e più in generale dell'arte nelle sue forme non-linguistiche diviene per Merleau-Ponty un serbatoio di spunti per formulare la struttura del corpo in quanto *espressione*. L'immagine diviene così correlato del modo in cui il corpo umano è in grado di “scernere in se stesso un ‘senso’ che non gli giunge da nessun luogo”⁴, “senso immanente o nascente nel corpo vivente”⁵.

Il progetto di rendere conto della natura enigmatica del corpo vissuto come corpo che non è dove si trova e non è semplicemente ciò che è, corpo sempre in scarto rispetto a se stesso, già fulcro delle ricerche della *Struttura del comportamento*⁶ e della *Fenomenologia della percezione*⁷, si precisa nel corso degli anni '50. In particolare, il corso che inaugura l'insegnamento di Merleau-Ponty al Collège de France, *Il mondo sensibile e il mondo dell'espressione*, disegna un doppio movimento tra percezione e espressione⁸: la percezione deve essere d'ora in poi intesa come espressione, in quanto espressione del mondo, in quanto cioè essa si “si attesta come umana solamente in quanto racchiude questa emergenza di una verità del mondo”⁹. Percepire il mondo è già esprimerlo e l'immagine è proprio quella forma dell'esperienza in cui questo rapporto si dà a vedere: tra me che percepisco e ciò che percepisco vi è “rapporto espressivo”¹⁰, lo stesso che ritroviamo all'opera nella figura, punto in cui la visione si fa gesto, non fa che riprendere e rilanciare quella messa in forma e in stile del mondo che comincia già nella percezione.

Questo “rapporto espressivo”, formula ricorrente nei testi dell'inizio degli anni '50, assumerà in seguito diversi nomi: *sconfinamento*, *reversibilità*, *deiscenza*, *fissione*, o ancora *precessione*. Si tratta di espressioni che si prolungano nella formulazione della nozione più tarda di *carne* come stoffa¹¹, *texture*¹² comune di tutte le cose e struttura connettiva

³ M. Merleau-Ponty, *L'uomo e l'avversità*, in Id., *Segni* (1960), ilSaggiatore, Milano 1967, p. 302.

⁴ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2003, p. 269.

⁵ Ivi, p. 270.

⁶ M. Merleau-Ponty, *La struttura del comportamento*, Mimesis, Milano 2019.

⁷ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit.

⁸ M. Merleau-Ponty, *Il mondo sensibile e il mondo dell'espressione*, Mimesis, Milano 2021.

⁹ Ivi, p. 63.

¹⁰ Ivi, p. 65, 66, 74.

¹¹ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano, 1969, p. 250, 301, 310.

¹² Ivi, p. 195.

del sensibile. Queste nozioni dalla forte componente figurativa lavorano nel pensiero del filosofo come metafore operative e, tuttavia, rischiano anche di rendere opachi i concetti che mirano a condensare. Questa prosa ricca e in certi casi poetica, volta a esplicitare l'enigma della percezione, finisce talvolta per schermare il rigore dell'argomentazione merleau-pontiana, la pienezza della parola rischia cioè di soddisfare il lettore e di arrestarlo alla soglia del nuovo pensiero che tenta di prendervi forma. Al contempo, se cercassimo di sistematizzare e scomporre questa meditazione per forzarla a fornire un significato concettuale al di là o al di sotto dell'espressione figurata, tradiremmo la ricerca filosofica che la sostiene. Occorre perciò lasciar operare l'opacità di questa parola, la resistenza che il discorso vi opera, senza perdere di vista la coerenza concettuale che la sottende.

Vorrei concentrare la mia analisi su di una figura insolita nel discorso merleau-pontiano, in cui si riflettono la spazialità del corpo e la sua potenza espressiva, poiché, anche in virtù del suo carattere inconsueto, ci offre un punto di accesso inedito a questo pensiero. Si tratta dell'immagine del *templum* divinatorio e più precisamente del *templum* proprio dell'ornitomanzia etrusco-latina. Questa figura viene a illuminare il modo in cui il corpo si pensa come spazio espressivo, il paragone interviene cioè per chiarire come il corpo sia il luogo di espressione di un significato che lo trascende, ma che non può essere espresso al di fuori dello spazio che esso descrive.

Ci soffermeremo allora brevemente su questo dispositivo singolare, per introdurne la pratica rituale e contestualizzare il suo significato storico-culturale, per poi analizzare le sue occorrenze, rare eppure dal portato teoretico particolarmente decisivo nel *corpus* merleau-pontiano, come si cercherà di mostrare.

Il luogo della con-templazione

Se nella storia della filosofia, frequenti sono i cenni filosofici al *témenos* o al tempio come recinto sacro e luogo dove sorgono gli edifici di culto, decisamente rari sono invece, fin dall'antichità, i riferimenti dei filosofi alle pratiche della divinazione e della mantica¹³. Il tempio che Merleau-Ponty evoca, infatti, non è il tempio greco, a cui Hegel dedica la sua analisi dell'arte classica nei suoi corsi di estetica¹⁴, o che Heidegger evoca nel

¹³ Vi dedica invece un'analisi decisiva Ernst Cassirer in *Filosofia delle forme simboliche. Vol. II – Il pensiero mitico*, PGreco, 2015, in particolare § “Spazio e luce. Il problema dell'orientamento”, pp. 136-150.

¹⁴ Cfr. G.W.F. Hegel, *Lezioni di estetica. Corso del 1823*, Laterza, Roma-Bari 2000.

saggio su *L'origine dell'opera d'arte*¹⁵, bensì il *templum* che nelle pratiche divinatorie della civiltà etrusca e poi di Roma presiede all'ornitomanzia, all'osservazione cioè del volo e del canto degli uccelli, e dell'aruspicina, ovvero l'esame delle viscere delle vittime sacrificali. Nei diversi *loci* in cui compare nel testo merleau-pontiano, il filosofo non si sofferma a specificare o contestualizzare questo riferimento, per nulla ovvio al lettore contemporaneo, il che ci fa supporre che questa nozione e più in generale le pratiche legate alla divinazione antica fossero sufficientemente familiari per i suoi interlocutori, senz'altro più di quanto non risultino oggi, probabilmente a partire dall'analisi che Ernst Cassirer aveva dedicato alla teologia e alla divinazione romana nel secondo volume della sua *Filosofia delle forme simboliche*, individuandovi un punto di svolta nella conversione del sistema spaziale in rapporti simbolici¹⁶. Possiamo ipotizzare, inoltre, che la consuetudine con questa sfera di riferimenti si debba anche all'influenza, nel contesto culturale della Francia del Dopoguerra, tanto dell'antropologia quanto della storia delle religioni¹⁷.

Se la pratica dell'ornitomanzia era già ampiamente praticata nell'antichità, in particolare presso i Greci e gli Etruschi, e prima ancora a Babilonia, è a Roma che questa forma di divinazione "artificiale" – in quanto opposta alle forme di divinazione detta "naturale" o spontanea propria degli oracoli e dei prodigi – acquista una struttura e delle regole sistematiche, assumendo un posto di rilievo in seno alla vita pubblica e privata della *res publica*. Ne ritroviamo traccia nel mito più celebre della fondazione di Roma, quello della contesa tra Romolo e Remo, chiamati a scegliere chi dei due gemelli dovesse dare il nome alla nuova città, per mezzo di segni augurali, come narra Livio¹⁸. Occupando rispettivamente l'Aventino e il Palatino, Remo fu il primo a osservare sei avvoltoi, mentre Romolo, avendone avvistati ben dodici, si aggiudicò il diritto a tracciare il *pomerium*, il solco sacro che avrebbe delimitato i confini della città. Nel tratteggiare la leggenda, le fonti fanno riferimento a una forma di divinazione, gli *auspici* (da *avis*, "uccello" e *spicio* "osservare"), che presso i romani si praticava secondo un rito precisamente regolato¹⁹. Non bastava

¹⁵ Cfr. M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte* (1935-36) in Id., *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze 1990, pp. 3-69.

¹⁶ E. Cassirer, *op. cit.*

¹⁷ Attorno a questo tema specifico, si veda in particolare l'articolo di Jacques Vernant dedicato alla divinazione in una prospettiva transculturale: *La Divination. Contexte et sens psychologique des rites et des doctrines*, in "Journal de psychologie normale et pathologique", vol. IV, 1948, pp. 299-325, e l'opera fondativa di Auguste Bouché-Leclercq, *Histoire de la divination dans l'Antiquité* (1879-1882), in particolare il t. IV, *Divination hellénique et divination italique*, Grenoble, Millon, 2003.

¹⁸ Cfr. Tito Livio, *Ab Urbe condita*, I, 6-7; Plutarco, *Vita di Romolo*, 10, 1-2.

¹⁹ Presso i Greci, l'ornitomanzia sembra essere stato il più antico dei metodi divinatori, tuttavia non era codificata da un rituale paragonabile a quello della tradizione etrusca e

osservare il tipo di uccello, il numero, la natura e l'orientamento del suo volo, i suoi movimenti dovevano iscriversi nello spazio delimitato dal gesto dell'*augure*, il sacerdote preposto a raccogliere il responso divinatorio – l'*auspicio* positivo o negativo. Servendosi del *lituus*, il bastone rituale, egli tracciava due rette perpendicolari, una orientata secondo l'asse del meridiano, l'altra secondo il parallelo, che originavano il perimetro sacro del *templum*. Queste linee definivano il contorno entro il quale si poteva osservare il volo degli uccelli e interpretare così i segni in qualità di prodigi, secondo un rituale che regolava molte delle decisioni e dell'attribuzione di cariche nella vita istituzionale romana.

Il rito augurale conferisce così delle virtù soprannaturali allo spazio che delimita, che diventa immagine del tempio celeste. Questa forma di divinazione veniva così a iscrivere l'ordine del macrocosmo in seno a un microcosmo delimitato: il recinto del *templum* era ottenuto dalla proiezione della volta celeste sulla terra e si basava sull'osservazione del moto del Sole e la posizione in cui questo si levava e tramontava all'orizzonte dello spazio celeste, toccando i lembi della terra, permetteva di determinare l'asse nord-sud e quello est-ovest, ottenendo nello spazio sacro una croce ortogonale a cui si intersecava una croce diagonale, generata dai punti di levata e di tramonto del Sole al solstizio d'estate e al solstizio d'inverno²⁰.

È in virtù di quest'azione di ritaglio di un contorno che l'azione augurale del *templum* attua una trasformazione strutturale²¹, realizza cioè una trasmutazione dello spazio fisico e geografico in spazio virtuale e immaginario, operazione di taglio – *témno* – da cui prende ugualmente nome il *témenos* del santuario greco²². Un principio analogo regolava l'interpretazione delle viscere, l'estipicina o epatoscopia, scienza divinatoria ben più sofisticata e ambito di competenza della divinazione etrusca (che sarà poi adottata anche dai Romani a scapito della pratica dell'ornitomanzia): analogamente, al momento dell'apertura del corpo della vittima, un'invocazione alle divinità che presiedono alle varie parti dell'organismo trasmuta, pur senza cambiarne l'aspetto, il corpo dell'animale in un tempio.

latina. In particolare, i Greci non avevano un *templum*, vale a dire che il campo visivo non era orientato da assi perpendicolari tracciati in anticipo, distinguevano solo il lato destro o felice da quello sinistro lato destro o felice dal lato sinistro o infelice. Cfr. A. Bouché-Leclercq, *op. cit.*, p. 100 ss.

²⁰ Cfr. A. Gottarelli, *Templum Solare e culti di fondazione. Marzabotto, Roma, Este: appunti per una aritmo-geometria del rito* (IV), in "Ocnus", XVIII, 2010, pp. 53-74; e *Contemplatio. Templum solare e culti di fondazione. Sulla regola aritmogeometrica del rito di fondazione della città etrusco-italica tra VI e IV secolo a. C.*, Templa Edizioni, 2013.

²¹ A questo proposito si rinvia all'analisi di Georges Didi-Huberman ne *L'œil de l'histoire – Tome 3: Atlas ou le gai savoir inquiet*, Minuit, Parigi 2011, p. 26 ss.

²² Anche in latino, come riportato in Varrone (*De la langue latine*, VII 2-7) il primo significato di tempio, da *témenos*, è infatti quello di "recinto".

Come testimonia il mito della fondazione di Roma, cui si è accennato, lo spazio inaugurato dal *templum* non è solo uno strumento di previsione, un mezzo di comunicazione con gli dei, ma è anche all'origine dello spazio condiviso e sociale, e più precisamente dello spazio pubblico e giuridico. La città stessa, l'*urbs* romana, non è altro che, letteralmente, il risultato dello "spazio inaugurato", la cui radice *urv-* si riferisce precisamente al gesto di "tracciare il solco". I due assi tracciati dagli àuguri, che vanno a comporre le quattro regioni del *templum*, sono le linee spaziali che costituiscono il *cardo* – l'asse Nord/Sud e letteralmente l'"asse" nel senso della linea attorno alla quale ruota il sole – e il *decumano* – l'asse Est/Ovest, la cui probabile etimologia deriva da *duodecimanus*, cioè la linea delle dodici ore tra l'alba e il tramonto – a partire dai quali si articola l'intera rete di strade della città romana, così come l'ubicazione degli edifici e dei luoghi dedicati alle funzioni pubbliche.

Su questo aspetto si sofferma in particolare l'analisi di Cassirer, che sottolinea come nel sistema religioso latino l'intuizione di rapporti spaziali e le coordinate che il rituale del *templum* vi innesta si presenta in stretto legame con il diritto romano²³, per poi estendersi alla totalità del cosmo: "I limiti che l'uomo nel fondamentale sentimento del sacro pone a se stesso diventano il primo punto di partenza da cui comincia l'atto del porre limiti nello spazio e da cui quest'atto, in progressiva organizzazione e articolazione, si allarga alla totalità del cosmo fisico"²⁴.

Allo stesso tempo, in quanto il gesto dell'àugure disegna uno spazio virtuale all'interno dello spazio visibile, esso costituisce anche una prefigurazione dello spazio iconico delimitato dall'immagine. È questa la lettura che ne dà, ad esempio, Daniel Arasse, vedendovi una forma primitiva di inquadramento del campo visivo²⁵, in un legame di fatto ininterrotto con la cornice pittorica e il contorno quadrangolare cui si riferisce Leon Battista Alberti nel suo *De Pictura*, quando descrive l'apertura dello spazio iconico della prospettiva come una finestra²⁶. Del resto, il verbo "contemplare" che riferiamo alla fruizione pittorica, discende direttamente dal dispositivo del *templum*, e il suo significato latino indica proprio l'atto di osservare il volo degli uccelli all'interno del contorno augurale.

Tuttavia, nonostante l'affascinante ipotesi genealogica proposta da Arasse, lo spazio sacro del *templum* divinatorio si differenzia anche eminentemente dallo spazio della rappresentazione pittorica: si tratta di uno

²³ E. Cassirer, *op. cit.*, p. 145.

²⁴ Ivi, p. 150.

²⁵ D. Arasse, *Histoires de peinture*, Denoël, Parigi 2004, pp. 63-64. Su questo punto cfr. M. Carbone, *Filosofia-schermi. Dal cinema alla rivoluzione digitale*, Cortina, Milano 2016, p. 97.

²⁶ L.B. Alberti, *De Pictura* (1435), I, 19.

spazio generato dal gesto del corpo (come la finestra albertiana), ma in cui il corpo vivente viene anche a iscriversi, non è in altri termini solamente uno spazio rappresentativo, ma operativo e performativo, che accoglie a un tempo l'azione umana e divina²⁷.

Il riferimento di Merleau-Ponty a questa insolita figura divinatoria costituisce poco più di un *hapax* nell'insieme dell'opera: ne troviamo solamente due occorrenze – a mia conoscenza – nell'insieme dei testi editi attualmente, solamente una tra gli scritti pubblicati in vita dal filosofo. Eppure, possiamo dire che questo riferimento si situa in alcuni snodi decisivi della sua traiettoria di pensiero, collocandosi all'inizio e alla fine del suo percorso filosofico, rispettivamente in alcune pagine della *Fenomenologia della percezione* e in un passo delle note di corso sulla *Natura*, legandosi a nozioni fondamentali per la riflessione merleau-pontiana quali comportamento, abitudine, espressione, motricità, senso.

Il corpo altrove

Nel capitolo di *Fenomenologia della percezione* dedicato a *La spazialità del corpo proprio e la motilità*, Merleau-Ponty convoca la figura del *templum* a titolo di esempio, con lo scopo di spiegare il modo in cui il corpo vissuto investe lo spazio e lo trasforma in spazio evenemenziale e simbolico. Più precisamente, questo paragone interviene a descrivere il rapporto tra il musicista e lo strumento e il fatto che la musica si esprima attraverso di essi, pur trascendendoli.

In questo capitolo fondamentale dell'opera, Merleau-Ponty mira a mostrare come le funzioni simboliche siano strettamente intrecciate all'attività motoria del soggetto, a illustrare cioè che le capacità cognitive e i comportamenti umani si trovano già sottesi al più semplice dei movimenti corporei. A questo scopo il filosofo indaga alcuni casi di disturbi e patologie e dedica in particolare una lunga analisi alla sindrome di Schneider. Avendo dedicato il capitolo precedente a discutere i presupposti dell'empirismo, Merleau-Ponty mostra qui l'insufficienza dell'approccio intellettualista che, pur affermando il legame tra motricità e funzioni superiori, finisce per postulare una coscienza in grado di auto-costituirsi, trasparente a se stessa e "fuori dell'essere"²⁸. Il filosofo mira al contrario ad approfondire il rapporto di *Fundierung*, di istituzione reciproca che lega percezione e coscienza, attraverso lo strumento dell'a-

²⁷ Per un'analisi del rapporto tra il dispositivo del *templum* divinatorio e il costruito della cornice mi permetto di rinviare al mio studio *Cadre et templum. Une archéologie des limites de l'image*, in "La Part de l'Œil", n° 33, 2020, pp. 133-151.

²⁸ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 179.

nalisi esistenziale. La motricità del corpo vissuto si riscopre allora come “intenzionalità originaria”²⁹, in quanto prima di essere movimento vero e proprio, essa anima lo schema corporeo come progetto motorio virtuale, come proiezione di senso o “io posso” in termini husserliani³⁰. Nel movimento, ma a maggior ragione nel fenomeno dell’abitudine – da intendere come “rimaneggiamento e rinnovamento dello schema corporeo”³¹ – si rivela che il senso è incarnato nei gesti del corpo e che la motricità corporea è espressione di un senso, che non richiede di essere tradotto in una rappresentazione cosciente. Se nell’abitudine i gesti corporei si dispongono a realizzare delle precise intenzioni motrici, questo avviene senza un intervento cosciente, come se le parti del corpo investite dai movimenti fossero votate o “consacrate”³² a delle azioni determinate. All’origine dell’abitudine non vi è perciò un atto dell’intelletto, ma una comprensione corporea³³, che potrebbe esercitarsi senza mai divenire pienamente cosciente. In molti fenomeni quotidiani facciamo esperienza di un simile sapere incarnato, “dilatazione” del nostro essere al mondo³⁴. Azioni semplici come portare un cappello, condurre l’auto, dattilografare, danzare o suonare uno strumento richiedono e mettono in atto una comprensione dello spazio da parte del corpo e, parallelamente, gli strumenti che vi si inscrivono estendono l’esistenza corporea e diventano, come scrive Emmanuel de Saint Aubert, dei “quasi-organismi”³⁵.

L’esempio dei musicisti interviene allora per mostrare come “l’abitudine non risiede né nel pensiero né nel corpo oggettivo, ma nel corpo come mediatore di un mondo”³⁶. Per esempio, la capacità di un organista di servirsi di uno strumento diverso da quello abituale mostra l’adattamento in atto di un sistema complesso, che manifestamente non implica nessuna analisi intellettuale. È sufficiente un breve esercizio, perché si inneschi un processo di incorporazione del nuovo strumento, senza che debba intervenire un esame cosciente da parte del musicista: non si tratta cioè di capire o memorizzare le posizioni dei tasti e dei pedali, il corpo del musicista che suona non si colloca nello spazio oggettivo, esso comincia invece ad abitare lo spazio dello strumento e vi si installa, fino a ritrovare la disinvoltura nell’esecuzione. Lo stesso tipo di rapporto si ripropone

²⁹ Ivi, p. 193 (traduzione modificata).

³⁰ E. Husserl, *Meditazioni cartesiane con l’aggiunta dei Discorsi parigini*, Bompiani, Milano 1989, p. 154; cfr. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 193.

³¹ Ivi, p. 197.

³² Ivi, p. 202.

³³ Cfr. ivi, p. 158.

³⁴ Ivi, p. 199.

³⁵ E. de Saint Aubert, *Être et chair. Du corps au désir: l’habilitation ontologique de la chair*, Vrin, Parigi 2013, p. 107.

³⁶ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 200.

nella relazione tra i movimenti dello strumentista e la musica che apparentemente ne deriva, laddove invece si ha l'impressione che sia la musica a farli esistere e non viceversa. L'irriducibilità dell'espressione musicale ai gesti che si eseguono nello spazio oggettivo risulta ancor più evidente nell'apprendimento della danza: pur basandosi su movimenti già acquisiti, essa non ricomponne la camminata o la corsa per farle coincidere con la rappresentazione di un movimento ideale, ma avviene attraverso una "consacrazione motoria"³⁷. Questo ulteriore esempio mostra che il corpo proprio non si trova *nello* spazio e *nel* tempo, quanto piuttosto viene ad abitarli.

È precisamente questo rapporto di avvolgimento tra spazio oggettivo e qualcosa che lo eccede, un senso "ultra-spaziale"³⁸ che si manifesta nell'esecuzione del musicista, che la figura del *templum* viene a chiarire: "In realtà, durante la prova i suoi gesti sono gesti di consacrazione: tendono vettori affettivi, scoprono sorgenti emozionali, creano uno spazio espressivo così come i gesti dell'augure delimitano il *templum*."³⁹ I semplici movimenti corporei operano una consacrazione dello spazio oggettivo che viene ad albergare una dimensione altra: il corpo vivente non è propriamente lì, non si trova semplicemente nel punto dello spazio in cui l'analisi cercherebbe di coglierlo, vi si iscrive, ma è già altrove, aperto al possibile, al virtuale. La danza, la musica, non è altro che questo, un senso ultra-spaziale che sorge dal suo stesso movimento.

Come si è visto, il lessico del *templum* si anticipa nell'argomentazione delle pagine precedenti riguardo all'abitudine, in riferimento ad una forma di *consacrazione* delle membra ai gesti corporei. L'analogia tra esecuzione musicale e pratica rituale è inoltre suggerita anche da un passo di Proust che Merleau-Ponty riporta in nota: "Come se i musicisti, più che eseguire la piccola frase, adempissero ai riti prescritti per farla comparire, procedendo agli incantesimi necessari a ottenere e prolungare di qualche istante il prodigio della sua evocazione..."⁴⁰.

Attraverso la figura del recinto divinatorio, Merleau-Ponty cerca dunque di formulare la natura espressiva ed eccedente del corpo vivente, in quanto organismo che albergando il simbolico risulta caratterizzato da una spazialità sempre sfalsata e divergente rispetto alle coordinate dello spazio oggettivo. Ma, a ben vedere, il gesto consacratorio del *templum* è anche un gesto eminentemente tecnico. Il processo di espressione – investimento virtuale dello spazio da parte del movimento interno del corpo –, e di iscrizione di potenzialità virtuali nello spazio, può essere inteso

³⁷ Ivi, p. 198.

³⁸ M. Merleau-Ponty, *Il mondo sensibile e il mondo dell'espressione*, cit., p. 225.

³⁹ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 201.

⁴⁰ M. Proust, *Dalla parte di Swann*, Newton & Compton, Roma 1997, p. 277.

anche come figura radicale del taglio tecnico, gesto essenziale di delimitazione. Secondo la definizione di Leroi-Gourhan il processo di esteriorizzazione della tecnica consiste nel circoscrivere un frammento di spazio all'interno del quale si possano manifestare dei significati, trasmutando il sensibile in simbolico: una porzione di visibile risulta allora suddivisa, limitata e riorientata, organizzata internamente secondo procedure specifiche, in modo da diventare un supporto per nuove funzioni o, in altre parole, per permettere che vi si manifesti un evento.

Del resto, nella sua analisi della tecnicità, Leroi-Gourhan non opera alcuna distinzione sostanziale tra organo corporeo e strumento come organo artificiale: l'oggetto tecnico emerge dalla materia sensibile analogamente al modo in cui la mano come parte del corpo viene dedicata alla manipolazione. Entrambi sono delle "secrezioni del corpo e del cervello"⁴¹. Del resto, questa coincidenza tra strumento e membra corporee, tra artefatti tecnici e corpo come primo medium espressivo, si può applicare ugualmente all'alba dell'espressione sonora, in cui il corpo ha funzionato – in passato come oggi – come primo strumento musicale⁴².

Nel confronto tratteggiato da Merleau-Ponty a partire dal *templum*, il corpo è ciò che disegna delle linee di forza – emotive, affettive, espressive – dischiudendo nello spazio oggettivo una dimensione di virtualità, invisibilità inscritta nel visibile. L'immagine del *templum*, in cui i gesti dell'augure hanno il potere di istituire un perimetro sacro dedicato all'avvenimento di segni ultraterreni, permette di descrivere il processo di trasmutazione dello spazio operato dal corpo espressivo, che potremmo porre in analogia con un'altra metafora di consacrazione che ritorna nelle pagine merleau-pontiane, quella della comunione cristiana, ovvero della transustanziazione che avviene nel sacramento dell'eucarestia⁴³. Così, lo spazio consacrato del *templum* non cancella l'esistenza degli elementi prosaici che vi si trovano inclusi e che vi si manifestano – gli uccelli avvistati nel perimetro non saranno differenti dagli altri uccelli – e, allo stesso tempo, essi saranno investiti da un senso soprannaturale e simbolico, trans-figurati dalla loro iscrizione in questa magica cornice.

Possiamo annoverare il gesto rituale tra quelle forme di espressione non-linguistica, come l'arte figurativa, decisive nelle analisi merleau-pontiane, in quanto in esse si esprime un senso simbolico in una forma a-concettuale, a-logica, non discorsiva e tuttavia pienamente "espressiva", che Merleau-Ponty comprende sulla scorta delle idee estetiche kantiane⁴⁴.

⁴¹ A. Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola. Tome 1 "Tecnica e linguaggio"* (1964), Einaudi, Torino 1977, p. 109.

⁴² A. Schaeffner, *Origine degli strumenti musicali* (1936), Sellerio, Palermo 1978.

⁴³ Cfr. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., pp. 288-289.

⁴⁴ I. Kant, *Critica del Giudizio*, Laterza, Roma-Bari, 1991, § 49.

Così i segni divinatori invitano eminentemente a un'interpretazione o a un'ermeneutica, a *leggere ciò che non è mai stato scritto*, per riprendere la bella formulazione di Hofmannsthal ripresa da Benjamin⁴⁵, senza però implicare una dimensione concettuale e linguistica.

La figura del *templum* anticipa così l'emergenza di ciò che, alcune pagine dopo, il filosofo definirà come “nuovo significato della parola ‘senso’”⁴⁶, apparizione di un “senso figurato” nel mondo biologico e coesistenza in esso di due dimensioni: reale e virtuale. L'insolita analogia con il dispositivo divinatorio accompagna allora Merleau-Ponty nella definizione di questo spazio unico che è il “contorno del mio corpo”, come “frontiera che le ordinarie relazioni di spazio non oltrepassano”⁴⁷, come superficie che, pur rimanendo uno spazio contingente e precario, è votata a un senso ultra-spaziale.

L'organismo come comportamento

Dodici anni più tardi, Merleau-Ponty torna sull'esempio del *templum* nel secondo dei suoi corsi al Collège de France sulla *Natura*, dedicato a *L'animalità, il corpo umano, il passaggio alla cultura*.⁴⁸

Analizzando le tendenze della biologia contemporanea, il filosofo riprende il percorso che già animava le riflessioni della sua *thèse complémentaire*, volte a svincolare dal meccanicismo la nozione di comportamento. Poiché l'organismo non è più pensabile sul modello della macchina, resta da definire il modo in cui esso produce un comportamento adattato, emergendo come una totalità, irriducibile alla somma delle sue parti.

In questo snodo teorico, l'obiettivo è dimostrare che la morfogenesi dell'organismo fa un tutt'uno con l'espressione del comportamento, cioè che il significato del comportamento è immanente all'organismo stesso. Tale struttura dinamica non si riscontra solo nei comportamenti complessi, ma si manifesta già negli stadi dell'embriogenesi, a cui Merleau-Ponty dedica una lunga analisi all'inizio del suo corso del 1957-1958. In particolare, propone un confronto tra le ricerche condotte da Arnold Gesell e

⁴⁵ W. Benjamin, *Sulla facoltà mimetica*, in Id., *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1962, pp. 71-74. A questo proposito si veda il volume n° 10 della rivista “Trivium” e in particolare l’“Introduction” di Emmanuel Alloa e Muriel Pic, « Lisibilité/Lesbarkeit », “Trivium” online, 10/2012.

⁴⁶ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 203.

⁴⁷ Ivi, p. 151.

⁴⁸ M. Merleau-Ponty, *La natura. Lezioni al Collège de France 1956-1960*, Cortina, Milano 1996.

Catherine Amatruda sull'embriogenesi umana⁴⁹ e lo studio di George E. Coghill sullo sviluppo embrionale dell'axolotl⁵⁰.

Gesell applica la nozione di comportamento all'embrione umano e, così facendo, considera il comportamento stesso come "un organismo che si sviluppa"⁵¹. È l'idea di questa co-estensività, di questo movimento di avvolgimento reciproco tra corpo e comportamento, che interessa Merleau-Ponty, che vi vede una vera e propria "mutazione dei concetti biologici"⁵². Lo studio di Coghill, per quanto meno teorico, procede nella medesima direzione e approfondisce così la traiettoria argomentativa che preme a Merleau-Ponty, che ha il pregio di offrire uno sviluppo elegante e netto, a partire da un insieme più ridotto di variabili. Prima di poter analizzare il riferimento al *templum*, proviamo dunque a restituire il passo e il contesto dell'argomentazione merleau-pontiana.

L'axolotl è un anfibio vertebrato neotenic⁵³, che passa attraverso una fase acquatica prima di raggiungere la terraferma e camminare con le quattro zampe. In questa fase, ancor prima della comparsa del sistema nervoso, l'organismo si differenzia in regioni qualitativamente distinte. Se si esamina il comportamento motorio dell'animale allo stadio embrionale, notiamo che i suoi movimenti, come ad esempio il nuoto, non si producono una volta che gli arti atti a svolgere questa funzione si sono formati completamente, ma compaiono dallo stesso "calendario dello sviluppo"⁵⁴ scrive Merleau-Ponty, cioè non in seguito, ma *attraverso* la maturazione stessa degli organi.

Come si osserva nella formazione della regione cefalo-caudale dell'axolotl, un semplice contatto produce nel corpo dell'embrione una flessione della testa nella direzione opposta. Questo movimento si estende progressivamente a tutto il corpo, dando luogo a un movimento di rotazione dell'animale su se stesso, poi allo stesso movimento in direzione opposta, ed è la sequenza di questi movimenti ripetuti ad anello che origina il nuoto.

L'esempio dell'axolotl evidenzia che il comportamento – in questo caso il nuoto – non è semplicemente ciò che sopravviene agli organi formati, ma si realizza e matura per addizioni e trasformazioni successive, per cui non è possibile individuare uno stadio di sviluppo in cui l'animale ha già sviluppato gli organi natatori e non sia ancora in grado di nuotare: la maturazione dell'organismo e l'emergere del comportamento sono una cosa

⁴⁹ A. Gesell, C.S. Amatruda, *The Embryology of Behavior*, Harper & brothers, Londra 1945.

⁵⁰ G.E. Coghill, *Anatomy and the problem of behaviour*, Macmillan, New York-Londra, 1929.

⁵¹ M. Merleau-Ponty, *La natura*, cit., p. 206.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Ovvero una specie in cui negli individui adulti permangono caratteristiche morfologiche e fisiologiche tipiche delle forme giovanili e in questo caso proprie della fase larvale.

⁵⁴ M. Merleau-Ponty, *La natura*, cit., p. 208.

sola e, come commenta Merleau-Ponty, “per l’axolotl, esistere dalla testa alla coda e nuotare sono una sola e medesima cosa”⁵⁵. L’analisi di questi casi tratti dall’embriologia distilla un esito eminentemente teoretico, come commenta Étienne Bimbenet: “La coerenza anatomica del corpo è inseparabile dall’unità funzionale del più semplice dei suoi movimenti”, “perciò nel processo dell’embriogenesi, diventa impossibile separare lo sviluppo dell’organismo e l’emergenza dei suoi comportamenti, la struttura anatomica e la sua funzione”⁵⁶. L’esempio permette così a Merleau-Ponty di descrivere un doppio movimento tra corpo e comportamento, tra apparato organico e funzione svolta, in quanto il corpo ingloba già una sfera di possibilità virtuali che vi si inscrivono *en creux*, in filigrana.

In maniera convergente con le conclusioni di Coghill, le ricerche di Gesell e Amatruda dimostrano, attraverso l’analisi dell’embriogenesi umana, che il corpo non è altro che il “luogo del comportamento”⁵⁷, e che l’organizzazione del corpo non è una fase preliminare, ma è essa stessa comportamento. Nel feto umano, le funzioni corporee come l’equilibrio, la respirazione o il battito cardiaco non seguono, ma piuttosto invitano la formazione delle strutture e degli organi stessi. La loro morfogenesi dinamica è anticipata dalla postura e dalle funzioni che vi sono iscritte. La postura e la configurazione anatomica proiettano il corpo verso diversi comportamenti possibili, il che permette di stabilire una stretta relazione tra postura e atteggiamento, tra motricità e azione.

Lo stesso si osserva nel comportamento extrauterino, come mostra l’esempio – ricorrente negli scritti merleau-pontiani – del sonno. Nella specie umana, il neonato non acquisisce la propensione alle fasi di sonno e veglia come semplice meccanismo fisiologico, ma deve – come sa chi ha esperito le cure genitoriali – apprendere gradualmente. Certo, questa capacità si manifesta a un certo stadio di maturazione e l’alternanza di veglia e sonno si presenta come una possibilità organica, ma dipende anche dall’assunzione di un certo ritmo e di un comportamento. Il sonno si trova quindi sospeso tra fatto organico e comportamento culturale, tra capacità biologica e acquisizione sociale⁵⁸, o, potremmo dire citando un altro riferimento decisivo per Merleau-Ponty, una “tecnica del corpo”⁵⁹, implica cioè una storicità che la sola considerazione sincronica dell’organismo come fenomeno biologico non potrebbe spiegare.

È dunque in riferimento a queste analisi che ricompare la figura del

⁵⁵ Ivi, p. 213.

⁵⁶ É. Bimbenet, *op. cit.*, pp. 222-223.

⁵⁷ M. Merleau-Ponty, *La natura*, cit., p. 216.

⁵⁸ Cfr. ivi, p. 214.

⁵⁹ M. Mauss, *Tecniche del corpo* (1936), in Id., *Teoria generale della magia e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1965, pp. 385-409.

templum divinatorio, con lo scopo di esplicitare il modo in cui corpo e comportamento sono coestensivi, come in altri termini vi sia indiscernibilità, spaziale e cronologica, tra sviluppo di una struttura anatomica e funzioni corporee. Queste analisi biologiche, nota Merleau-Ponty definiscono il corpo “come una specie di circoscrizione di spazio”, in maniera simile al modo in cui “l’augure romano tracciava un contorno sacro e significante, così l’organismo definisce un *templum* in cui gli eventi avranno un significato organico”⁶⁰, ovvero, seguendo l’argomentazione merleau-pontiana, un *comportamento*.

Il filosofo afferma così l’avvolgimento e il “carattere reciproco della nozione di corpo e di quella di comportamento”, il doppio movimento tra biologico e simbolico che vi si effettua:

Da un lato, il corpo è come l’involucro, l’abbozzo del comportamento, dall’altro il comportamento è, in senso stretto, un secondo corpo che si aggiunge al corpo naturale. Da un lato il corpo è un abbozzo del comportamento, lo sviluppo embrionale anticipa il comportamento futuro, gli organi o abbozzi di organi dell’embrione non hanno alcun senso se si considerano indipendentemente da tutta la logica del comportamento.⁶¹

Il corpo, in quanto *templum*, è uno spazio votato a ospitare una dimensione virtuale, un comportamento immanente che vi si iscrive ma che eccede il senso racchiuso dallo spazio fisico. Il *templum* qui non è semplicemente figura del corpo, del limite che questo istituisce, ma più precisamente dell’azione dell’organismo nel suo processo di formazione – è l’organismo che definisce un *templum* –, mentre un corpo inteso come entità conclusa e già costituita, un corpo inteso in senso meccanicistico non potrebbe darsi, non potrebbe cioè presentarsi slegato dal suo comportamento immanente e sempre imminente, o per riprendere la natura prospettiva dello spazio divinatorio del *templum*, dell’avvenire che esso ingloba.

Perciò, dire che il corpo struttura uno spazio che funziona come un *templum* significa pensare il corpo vissuto come uno spazio in cui avviene uno scambio tra visibile e invisibile, tra reale e immaginario, tra reale e virtuale, così come tra presente e futuro. Significa cioè constatare l’indiscernibilità tra spazio biologico e spazio simbolico-culturale e pensare il corpo essenzialmente come luogo virtuale.

Questo riferimento piuttosto conciso degli appunti sulla *Natura* ac-

⁶⁰ M. Merleau-Ponty, *La natura*, cit., p. 215 (traduzione modificata). Gesell e Amatruda non evocano il *templum*, ma parlano del corpo dell’animale come di un “campo [*field*]”, nella misura in cui dei significati vi si trovano iscritti.

⁶¹ Ivi, p. 217.

quista tutto il suo senso se letto in parallelo con l'analisi del capitolo su *La spazialità del corpo proprio e la motilità* che abbiamo tratteggiato in precedenza. Ciò che in *Fenomenologia della percezione* Merleau-Ponty applicava all'espressione del corpo nelle sue forme superiori – la danza, la musica, la manipolazione di oggetti tecnici – si rivela già osservabile nel comportamento più elementare dell'organismo nel corso dell'embrionogenesi: il comportamento embrionale si realizza già come proiezione virtuale dell'organismo in formazione, già promesso a una certa condotta, a dei gesti a venire, della motricità come forma fondamentale dell'intenzionalità⁶².

Virtualizzazione dell'ambiente e topologia

Merleau-Ponty si serve del *templum* per pensare il corpo come potere di investire lo spazio, di trasmutare il senso in senso figurato, e quindi di pensare l'invisibile come una dimensione o una profondità immanente al visibile. Ma cosa significa pensare il corpo e la sua potenza espressiva a partire da questo ritaglio estetico e semiotico, da questo recinto rituale e sacrale che è il *templum* divinatorio?

All'interno del contorno virtuale che il corpo istituisce, un contorno da non confondere con il limite della pelle, ma da estendere a tutto ciò che il corpo investe nella sua azione, è in gioco un potere di virtualizzazione o di "possibilizzazione"⁶³ del suo rapporto all'ambiente.

Ma il *templum* come figura del potere virtuale del corpo acquista anche un altro significato che Merleau-Ponty non esplicita e che è tuttavia sotteso dal dispositivo divinatorio: il corpo-*templum* descrive uno spazio di espressività che contiene, in maniera topologica, lo spazio oggettivo stesso e lo mediatizza: "Enigma del corpo, cosa e misurante di tutte le cose, chiuso e aperto, nella percezione così come nel desiderio. Nel corpo non ci sono due nature, ma una duplice natura: il mondo e gli altri diventano la nostra carne."⁶⁴

Il corpo è un simile spazio di mediazione, da un lato, in quanto si serve delle proprie parti in maniera metonimica, come via di accesso ad altri significati: il corpo è, scrive Merleau-Ponty in un passo della *Fenomenologia*, "quello strano oggetto che utilizza le sue proprie parti come simbolica generale del mondo e attraverso il quale, perciò, noi possiamo

⁶² Cfr. R. Barbaras, *Le tournant de l'expérience. Recherches sur la philosophie de Merleau-Ponty*, Vrin, Parigi 1998.

⁶³ É. Bimbenet, *Nature et humanité: le problème anthropologique dans l'oeuvre de Merleau-Ponty*, Vrin, Parigi 2004.

⁶⁴ M. Merleau-Ponty, *La natura*, cit., p. 308.

‘frequentare’ questo mondo, ‘comprenderlo’ e trovargli un significato.”⁶⁵ Dall’altro, anche alla luce del raffronto con la divinazione augurale, esso assume pienamente quella dimensione topologica che il filosofo della *chair* cerca di elaborare nei suoi ultimi scritti attraverso le figure della *piega*, della *deiscenza*, etc. Così nel rito degli auspici, il *templum* dà luogo a una spazialità di avvolgimento è infatti riflesso dell’ordine divino, il macrocosmo si rispecchia nei segni che appariranno cioè nel microcosmo del perimetro augurale, questo spazio prosaico limitato diverrà il perno su cui istituire il legame fondativo della collettività. Similmente per Merleau-Ponty il corpo è un medium percettivo non solo nel senso che è il nostro accesso al mondo, ma anche in quanto esso media le relazioni interoggettive e intersoggettive, dando luogo a una analoga spazialità di avvolgimento⁶⁶.

Se il corpo è “il nostro mezzo generale per avere un mondo”⁶⁷, questa mediazione del corpo che Merleau-Ponty tenta di elaborare connette non solamente l’essere umano e il mondo, ma anche le cose tra di esse: la relazione tra un oggetto e l’ambiente circostante, così come le relazioni reciproche tra gli oggetti, passano attraverso il nostro corpo vissuto, “sono sempre mediate dal nostro corpo”⁶⁸. Sviluppando quest’intuizione Merleau-Ponty dirà che la carne è “un sensibile tra i sensibili”, ma precisando che è “uno dei sensibili nel quale si effettua una iscrizione di tutti gli altri”⁶⁹.

Il *templum* letteralmente *inaugura* una spazialità topologica, come il *témenos*, effettuando un ritaglio nell’ambiente che lo circonda, lo comprende anche al suo interno, poiché ciò che è contenuto nei suoi limiti di fatto dischiude e media l’apertura stessa del cosmo. Operando un’intersezione tra spazio fisico-oggettivo e dimensione virtuale, il *templum* ci offre allora una figura per pensare l’organismo come, dirà poi Merleau-Ponty nel corso dell’anno successivo, “fenomeno-involucro”⁷⁰. La totalità dell’organismo non può essere colta, né come somma delle sue parti (presupposto meccanicista), né come principio trascendente o finale che l’animerebbe (vitalismo); occorre perciò pensare una spazialità e una

⁶⁵ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 316.

⁶⁶ Cfr. *ivi*, p. 202: “il nostro corpo non è solamente uno spazio espressivo fra tutti gli altri, come lo è il corpo costituito; è invece l’origine di tutti gli altri, il movimento stesso d’espressione, ciò che proietta all’esterno i significati assegnando a essi un luogo, ciò grazie a cui questi significati si mettono a esistere come cose, sotto le nostre mani, sotto i nostri occhi.”

⁶⁷ *Ivi*, p. 202.

⁶⁸ *Ivi*, p. 418.

⁶⁹ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l’invisibile*, cit., p. 271.

⁷⁰ M. Merleau-Ponty, *La natura*, cit., p. 311.

temporalità della vita organica come vortice di corpo e comportamento, organismo e ambiente, spazio per una reciproca e simultanea istituzione.

Nell'organismo-*templum*, la totalità si disegna in filigrana di eventi locali e puntuali e si manifesta unicamente attraverso di essi, essa è ovunque e in nessun luogo, ma rimane inaccessibile dal punto di vista di un pensiero analitico. Ad un tempo contenente e contenuto dello spazio in cui viene a iscriversi, la figura del *templum* divinatorio dà così voce al fatto che ogni parte dell'organismo porta in sé il riferimento a una forma totale, che non è altro che l'organismo in quanto tale: così in questa porzione di spazio che è il corpo si esprime il mondo intero, senso come eccesso, invisibile incluso nel visibile.

Si realizza così, attraverso l'intersezione tra pratica divinatoria e ricerche della biologia, quell'implicazione reciproca tra mondo sensibile e mondo dell'espressione, tra senso nascente e forme di espressione superiori che anima il progetto teoretico merleau-pontiano a partire dagli anni '50. Il filosofo vi indaga il corpo come spazio marcatamente operativo del *logos* del mondo estetico, che occuperà poi le analisi del corso dell'anno successivo con cui si conclude il trittico sulla *Natura*, per disegnare una parabola che connette senza più istituirvi una netta discontinuità, il movimento del corpo e l'espressione propriamente detta, tra l'espressione, che è già la percezione, e il linguaggio simbolico.

**Il corpo come spazio espressivo.
La figura del *templum* divinatorio in Merleau-Ponty**

The term “to contemplate” originates from the divinatory practice of ornithomancy, the augural observation of the flight of birds, which, alongside the rite of hepatoscopy, the interpretation of the entrails of sacrificial animals, played an important role in Etruscan-Latin ritual practices. The divinatory observation was preceded by the delimitation of a boundary, called *templum*, within which the signs would assume the meaning of divine omens. Con-templating then is nothing other than the gesture of looking within the boundaries of the *templum*. This divinatory device is evoked in some passages of Merleau-Ponty’s work in order to illuminate the lived body as an eminently expressive space, which bestows meanings that transcend its objective space, and as a virtual contour that mediates interobjective and intersubjective relations, outlining a topological dimension.

KEYWORDS: Merleau-Ponty, Body, *Templum*, Divination, Expression

Miscellanea

Emma Lavinia Bon

Tracing Thought.

The Chiasm of Writing between Derrida and Nishida

1. Introduction

There is not, Jacques Derrida argues, an essence rigorously independent of that which transports it¹. To write is not, simply, to giving material support to thought, inserting a living spiritual content into a passive, dead receptacle. As the French philosopher points out, the distinction between signified and signifier, or, more broadly, between form and matter, spirit and body, is one of the oldest assumptions of Western philosophy. The second element of these conceptual polarities – the signifier, matter, body – is, in most cases, dominated by the first: the distinction becomes dualism. Even the Aristotelian concept of σύνολον, in which the two elements converge into unity, assigns a privilege to form: the degree of substantiality and knowability of the σύνολον itself is in fact each time decided by its formal component². It is here that we sense the power of the notion of *writing*: in fact, as shown below, writing is capable of disrupting precisely this fundamental structure of metaphysics, establishing the relationship between signified and signifier, form and matter, spirit and body as a *chiasm* – and not as a σύνολον – in which each element is produced *together* with the other, without hierarchies.

This is why the deconstruction of metaphysics is carried out by Derrida through a use of writing that does not reduce it to a mere vehicle of signification, but shows that meaning itself acts *as* a signifier. Indeed, as he also shows in his studies on Husserl³, the ideality of meanings is produced in the process of *iteration* of the signifier: the object of intuition, or

¹ J. Derrida, *La mythologie blanche* in *Marges – de la philosophie*, Minuit, Paris 1972 ; tr. by A. Bass, *White Mythology. Metaphor in the Text of Philosophy* in *Margins of Philosophy*, The University of Chicago Press, 1982, p. 229.

² Aristotle, *Metaph.* VII, 3, 1029a1-30; tr. it. a cura di G. Reale, *Metafisica*, Bompiani, Milano 2000.

³ Cfr. J. Derrida, *La voix et le phénomène. Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*, PUF, Paris 1967.

εἶδος, is nothing outside its own repetition, which writing accomplishes⁴. This irreducible implication of writing and thinking is, as will be shown, also the basis of Nishida's calligraphic practice.

Fostering a dialogue between the two philosophers means, from the point of view of Western metaphysics, incentivizing deconstruction by making it act, as François Jullien indicates, "from outside" (*du dehors*)⁵. If for Derrida, as for Nietzsche before him, it is impossible to escape from metaphysics by continuing to speak its language, nevertheless the impact caused by contact with a linguistic system – the Sino-Japanese one – that is not only based on a completely different grammar, but also developed through a totally different writing system, can contribute to placing oneself on the *margins* of Western philosophy.

If for Derrida writing represents one of the great "removals"⁶ of western thought, which would always privilege the idea of a pure meaning independent of the sign that conveys it, for the Japanese Nishida it is quite natural to find in the practice of calligraphy the spontaneous modulation of a thought, its arising moment. In this sense, by seeking to work at the margins of metaphysical discourse, Derrida unwittingly approaches that "outside" embodied in Japanese philosophical and aesthetic experience. Instead, the operation accomplished by Nishida, which is unprecedented within the Japanese philosophical tradition, is immediately intercultural. His philosophy is the result of a positive contamination between Zen and λόγος, between an exquisitely Eastern meditative experience and the conceptuality of the Western tradition⁷. Nishida's philosophical gesture

⁴ J. Derrida, *Introduction et traduction à L'origine de la géométrie*, PUF, Paris 1962.

⁵ Cfr. F. Jullien, *Entrer dans une pensée ou Des possibles de l'esprit*, Editions Gallimard, Paris, 2012.

⁶ Cfr. J. Derrida, *Freud et la scène de l'écriture* in *L'écriture et la différence*, Seuil, Paris 1967.

⁷ Nishida's work was the matrix of a new line of research and reflection which was then deepened by numerous of his students and colleagues – starting with Tanabe Hajime and Nishitani Keiji – giving life to a philosophical experience condensed into what has been retrospectively called "Kyoto School". As James Heisig points out, "the first time the designation 'Kyoto school' seems to have appeared in print was in a 1932 newspaper article by Tosaka Jun entitled 'The Philosophy of the Kyoto School'. [...] Exactly who first coined the term Kyoto school or when it gained currency is hard to say. In all likelihood it emerged casually from the rather substantial circle of students and professors that had formed around Nishida during his final years at Kyoto and that had continued with Tanabe. By all accounts it was a mixed group, perhaps two dozen in all, who came together in clusters for informal or semiformal discussions on a wide variety of subjects. It was hardly a "school" in any ordinary sense of the term, but rather the kind of spontaneous academic vitality that so often emerges around great thinkers" (J.W. Heisig, *Philosophers of nothingness*, University of Hawai'i Press, 2001, pp. 3-5). In his dialogue with the western philosophical tradition, which has accompanied him in all the progressive developments of his thought, there are numerous philosophers who were an inspiration for him, among which the names of William James, Henry Bergson, Johann Gottlieb Fichte certainly stand out.

is nourished by both cultural horizons, not, however, in the form of a sterile eclecticism, but as an opportunity for a new impulse of thought and a novel challenge to established traditions. His theoretical operation makes previously heterogeneous concepts work together, seeking to identify, more profoundly than the differences that divide them, the springing *place* that produces every experience of thought.

This effort is condensed into one of the most successful notions in his philosophical *oeuvre*: that of *zettai mu no basho* 絶対無の場所⁸. By this concept, which can be translated as “the place of absolute nothingness”, Nishida does not mean the nothingness that opposes being and would thus be a relative nothingness, but rather that place that precedes this dualism, the background that unfolds being rather than denying it. Absolute nothingness acts as a self-contradictory negation, a negation that elides itself, thus reversing its sign, transforming itself into a purely positive space⁹. Like Plato’s χώρα¹⁰, this *place* (*basho* 場所) is the form-

⁸ Jacynthe Tremblay identifies a connection between the development of the “logic of *Basho*” and the peculiar syntax used by Nishida: as she underlines, “Nishida came to compose more philosophical essays in an amalgam of the spoken and written languages because he felt that this approach allowed him to express his thoughts more freely. It was through his struggle with language that he came up with his distinctive philosophical writing style. Indeed, Nishida developed his own syntax by making use of all the linguistic resources at his disposal. He stressed the need to master both the classical Chinese and classical Japanese in order to compose in the spoken style. He also considered it necessary to draw inspiration from translations of Western philosophy and literature in order to enrich the Japanese language and his own mode of expression, given that modern thought in Japan was greatly indebted to European and American culture. These different linguistic elements gave Nishida the freedom to create his own philosophical style. [...] The only way for Nishida to acquire the philosophical language he needed was to create it by using it” (J. Tremblay, *Nishida Kitarō’s Language and Structure of Thought in the “Logic of Basho”* in R. Bouso Garcia, J.W. Heisig, *Frontiers of Japanese Philosophy* 6. *Confluences and Cross-Currents*, Nagoya 2009, pp. 254-272).

⁹ M. Cestari, *The knowing Body* in “The Eastern Buddhist”, Vol XXXI, No. 2, Kyoto 1998, pp. 179-208. As Cestari notices, here the Buddhist influence is quite strong: “as it is known, Nishida’s concept of Absolute Nothingness (*zettai mu* 絶対無) comes from a philosophical elaboration of the concept of “void” (Jap. *kū* 空, Skt. *sūnyatā*), as the negation of substantiality [...]. According to this conception, things are ‘void’ (*abhāva* or *muga* 無我) because they are not self-sufficient, emerging from the network of inter-relations of causal chaining (Skt. *pratītyasamutpāda*, Jap. *engi* 縁起) in which things are endlessly changing. It is this unceasing dynamism that makes things as they are, hence the positive – or better, non-negative – meaning of the term”. In Absolute nothingness, “the same negation must negate itself, but not in the sense of double negation in formal logic that is equivalent to affirmation, as the negation of the negation of position”.

¹⁰ Cfr. Plato, *Timaeus*, 48a-53b; tr. it. a cura di G. Reale, *Timeo*, Bompiani, Milano 2017. Cfr. also J. Derrida, *Chōra*, Galilée, Paris 1993. The notion of χώρα is one of the sources of the concept of *basho* 場所. However, Nishida also distinguishes between the two concepts: Plato’s concept of ὑποδοχή, which in the *Timaeus* is associated with χώρα, indicates – Nishida points out – a material principle such as space. The Greek philosophers, he argues, did not understand the very meaning of «nothingness» (K. Nishida, *Basho* 場所

less mirror in which all forms are reflected and received without being distorted¹¹. It is a horizon “that ‘wraps’ (*tsutsumu*) every opposition/relationship as the most inclusive Place”¹².

The concept of *basho* 場所 is thus close to the Derridean idea of *différance* as a movement that remains on the differential edge of the dualisms it produces¹³. Through these notions, Nishida and Derrida both point to that *differential vibration* that precedes and produces linguistic and conceptual differences. For both, as will be shown below, the transit through writing embodies a key junction in this process. In this sense, Derridean thought also seems to have an intercultural and anti-ethnocentric scope¹⁴: *différance* is not only the osmotic margin that acts between *mythos* and *logos* in Western thought, but also the differential margin that jointly makes possible the difference and encounter between East and West.

2. Writing and metaphysics: the revenant of the signifier

According to Derrida, Western metaphysics has made writing an object of removal: a repression which constitutes the origin of philosophy as ἐπιστήμη, and of truth as the unity of λόγος and φωνή¹⁵. An operation that, however, would never definitively succeed: writing always haunts European discourse as the phantasmatic presence of the signifier that no idealism and, in general, no metaphysics can definitively erase. But deconstruction should not be identified with a “psychoanalysis of philosophy”: logo-phonocentrism, this lordship of meaning and voice over sign, is not a philosophical error into which the history of philosophy would be pathologically precipitated, but a necessary and necessarily finite structure¹⁶, an outcome of the interplay between signifier and signi-

in *Nishida Kitarō Zenshū*, Iwanami shoten, Tōkyō 1965, IV, pp. 208-289 (here quoted by K. Nishida, *Luogo*, edited by E. Fongaro, M. Ghilardi, Mimesis, Milan-Udine 2012, pp. 97-98). In his analysis of *Timaeus*, Derrida enhances the mirroring power of Nishida's, defining it as a space that is not already «spatialized,» but is much more the very *process* of spatialization, which is itself *nonspatial*. Derrida's *χώρα* is thus even closer to Nishida's *basho* 場所 than Plato's.

¹¹ K. Nishida, *Luogo*, cit., p. 46.

¹² M. Cestari, *The knowing Body*, cit., p. 188.

¹³ R. Elberfeld, *The Middle Voice of Emptiness: Nishida and Nishitani* in B.W. Davis, B. Schroeder, J.M. Wirth (eds.), *Japanese and Continental Philosophy. Conversations with the Kyoto School*, Indiana University Press, 2011, pp. 269-285.

¹⁴ As for the Derridian critique of *logocentrism* and *ethnocentrism*, cfr. J. Derrida, *La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines* in *L'écriture et la différence*, cit.

¹⁵ J. Derrida, *La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines*, cit., p. 293.

¹⁶ Ivi, p. 294.

fied in alphabetic writing that Derrida calls *différance*. The use of the latter notion produces a landslide within the metaphysical text: its strength lies not so much in its meaning, for it is not a concept, but in the impact produced by its very signifier.

The substitution of one letter for another – the *a* in place of the *e* – returns the word to its sensible body. This operation plays on the fact that a “marked difference between two apparently vocal notations, between two vowels, remains purely graphic: it is read, or it is written, but it cannot be heard”¹⁷. The irruption of the signifier makes manifest the paradox and impossibility of a word without a body and writing, that is, the paradox of a purely ideal meaning¹⁸. Derrida, on the other hand, uses the word *différance* just like a body, in a non-discursive way¹⁹, forcing the reader to go through the signifier. In this sense, deconstruction is not a theoretical operation but a practice, an exercise that needs to be understood not so much for what it *says* but for what it *does*²⁰. Its result is not the production of a new philosophical theory, but a rupture within thought caused by writing.

Western metaphysics is not simply an option – among many possible – of thought, but first and foremost the outcome of a certain form of writing²¹. This silent intervention of the sign has always been erased by philosophy, through the erasure of the material body of words²² and the reduction of writing to a mere vehicle of a thought already produced before any inscription. Instead, what Derrida intends to bring out is precisely the web of mutual references that binds traces and signs together as in a fabric²³. In

¹⁷ J. Derrida, *Différance* in *Margins of Philosophy*, cit., p. 3.

¹⁸ Cfr. Ivi, pp. 4-5. According to Derrida, one of the great desires of Western metaphysics would be to find a purely phonetic and totally transparent writing, a writing such as to cancel itself in the movement of its tracing, thus leaving only the meaning, naked and spiritual, immaterial. However, “there is no purely and rigorously phonetic writing. So-called phonetic writing, by all rights and in principle, and not only due to an empirical or technical insufficiency, can function only by admitting into its system nonphonetic ‘signs’ (punctuation, spacing, etc.). [...] If there is no purely phonetic writing, it is that there is no purely phonetic *phōnē*”.

¹⁹ Cfr. J. Derrida, *Penser a ne pas voir. Écrits sur les arts du visible*, Éditions de la Différence, Paris 2013, here quoted from J. Derrida, *Pensare al non vedere*, a cura di A. Cario-lato, Jaca Book, Milano 2016, p. 56.

²⁰ M. Bonazzi, *Il libro e la scrittura. Tra Hegel e Derrida*, Mimesis, Milano 2004, p. 152.

²¹ Cfr. J. Derrida, *Pensare al non vedere*, cit., pp. 87-89. However, it is necessary to specify that Derrida distinguishes *logocentrism* from *phonocentrism*, meaning the latter as a universal phenomenon and therefore common to the various writing practices.

²² Cfr. J. Derrida, *White Mythology* in *Margins of Philosophy*, cit.

²³ Playing with the Latin etymology of the term *textus*, Derrida exploits the analogy, also used by Roland Barthes, between text and fabric to allude to the plot of traces that spread like signs within a written text. Cfr. R. Barthes, *Image, Music, Text*, New York, Hill & Wang, 1977, pp. 146, 148.

this sense, there is no outside-text²⁴, no outside in relation to writing: each event occurs as an inscription, it is always already embedded in a text and in the series of references that compose it.

Différance produces the web of reciprocal cross-references that ceaselessly configures the world in which we live: neither founding nor resting on a metaphysical *Grund*, it shows the posthumous character of any structure that assumes itself to be original. There is no presence, but neither is there absence: the trace has no symbolic value, does not name a transcendence²⁵, and is not even a mere sign. Extraneous from any cause-effect relationship, the trace is without reason, unmotivated; it is an operation and not a state, an active movement and not a given structure. "There is no symbol and sign, but a becoming-sign of the symbol"²⁶. The trace is not simply a sign, because it is a *threshold* open on a network of relations, always exposed to its erasure and ready to be replaced by another trace; but neither is it symbolic, because it does not refer to a transcendence from which its meaning would derive, but always and only to another trace. To attempt to trace *différance* back to an origin is to defer the origin itself. In the French language, the ending in *-ance* remains undecided between active and passive,

announcing or rather recalling something like the middle voice, saying an operation that is not an operation, which cannot be thought of either as passion or as an action of a subject on an object, neither starting from an agent nor starting from a patient, neither starting nor in view of any of these terms.²⁷

This reversibility of active and passive recalls the Greek concepts of φύσις and φαίνεσθαι, indicating the *simultaneity* of revealing and being revealed, of manifesting and being manifested, thus referring to the dimension of nature as spontaneity. Writing writes itself by giving birth to

²⁴ J. Derrida, *De la grammatologie*, Minuit, Paris 1967; tr. by G.C. Spivak, *Of Grammatology*, The Johns Hopkins University Press, 1974, p. 158.

²⁵ Cfr. J. Derrida, *Comment ne pas parler in Psyché. Invention de l'autre*, Galilée, Paris 1987. In this text, Derrida makes clear how his discourse on *différance* does not intend to take the typical form of negative theology at all: indeed, this would be willing to admit, beyond and before all possible predications, all conceptual categories and oppositions, a hyper-essentiality of God, a being beyond being. This last unnamable term would always guide and precede apophantic discourse, as well as the practices connected to it, such as prayer, celebration. Derrida does not want to deny the importance of apophantic discourse *tout-court*, but to show how his discourse on *différance* cannot be understood as derived from negative theology, since in the latter still acts one of the assumptions that Derridean thought wants to deconstruct: that of a transcendent origin of being and speech.

²⁶ J. Derrida, *Of Grammatology*, cit., p. 47.

²⁷ J. Derrida, *Différance*, cit., p. 9.

new forms, without being caged in premeditated structures. Derrida's books often take unusual forms – in layout, in the articulation of space on the white paper, in punctuation – precisely to let flow a genetic movement that goes far beyond the *book* in which it occurs. Recognizing style not as a mere container, but as an integral part of the content itself, also means abolishing this dualism: thought and writing are the two edges of the same movement. As Blanchot notes, it is necessary to let flow that writing that

through its own slowly liberated force (the aleatory force of absence) seems to devote itself solely to itself as something that remains without identity, and little by little brings forth possibilities that are entirely other: an anonymous, distracted, deferred, and dispersed way of being in relation, by which everything is brought into question – and first of all the idea of God, of the Self, of the Subject, then of Truth and the One, then finally the idea of the Book and the Work so that this writing (understood in its enigmatic rigor), far from having the Book as its goal rather signals its end. [...] In other words, the Book always indicates an order that submits to unity, a system of notions in which are affirmed the primacy of speech over writing, of thought over language, and the promise of a communication that would one day be immediate and transparent.²⁸

3. The rhythm of writing. Nishida as calligrapher

If alphabetic writing systematically removes the presence and importance of the body of words, in Sino-Japanese writing thought is inseparable from the material thickness of the signs in which it is expressed. In China and Japan a single gesture unites writing and thought in an exercise that is at once ethical, theoretical and aesthetic, or rather, in which this distinction ceases to have meaning. Here writing is not simply the support of the meaning it is meant to convey: calligraphic practice is integral to the germination of thought. In the Chinese and Japanese contexts, writing is inseparable from a process of artistic creation that is always embedded as much in the artist's body as in the tools he uses. If in Derrida's case writing acts on thought as signifier, as the material space-temporization of a meaning that does not precede it but is rather its outcome, in Nishida's case the calligraphic exercise acts on thought as an embedded practice that does not distinguish between artistic creation and ethical transformation.

²⁸ M. Blanchot, *L'Entretien infini*, Gallimard, 1969; tr. by S. Hanson, *The infinite conversation*, University of Minnesota Press, 1992, p. XII.

In the Far Eastern world, writing represents one of the fundamental techniques in the development of human culture. The use of brush and ink has made calligraphy a true art that over the centuries has decisively influenced the development of poetry, painting and philosophy²⁹. While in China and Japan a single tool allows writing and painting, in the European context the differentiation of the tools used by painting and writing led to the separation of these practices, thus opening up different resources for thought. Also of fundamental importance is the fact that Far Eastern artistic practice has been decisively influenced by the experience of Zen Buddhism. It is in the wake of the latter tradition that Nishida develops his art, giving rise to a creative activity that is one with a gesture of thought. It is not simply a matter of reflecting on the outcome of one's practice, once the creation is finished, but of *thinking by writing* and *writing by thinking*, in an indivisible flow. As Nishida points out, the painter's thought does not separate from the brush. Artists think through their technique³⁰.

Calligraphy, Nishida argues in *Sho no bi* (*The beauty of calligraphy*),³¹ evokes an inner *rhythm*, like music. This interiority from which emanates the rhythmic force that runs through the artist's body, his wrist, his brush, until it imprints itself as a trace of ink on paper, does not exist before the gesture to which it gives rise, but is produced along with it. The artist's interiority is not the receptacle of a substantial and hegemonic Ego, of a subjectivity that guides creative action by planning its outcomes in advance. Rather, such interiority coincides with what in Buddhist thought is referred to as *Muga* 無我 (not self) and *Mushin* 無心 (not mind). When the self recognizes itself as a moment in a process, allowing itself to be traced by the very sign it traces, the artistic gesture is natural and spontaneous. Reflecting on the conditions that make drawing possible, Derrida himself emphasizes the impermanence of each trait, its "differential inappearance"³².

²⁹ Cfr. R. Elberfeld, *Sprache und Sprachen*, Verlag Karl Alber, Freiburg im Breisgau 2012, pp. 364-366.

³⁰ *Nishida Kitarō Zenshū*, III, p. 388; quoted in M. Ghilardi, *Una logica del vedere*, Mimesis, Milano-Udine 2009, p. 88.

³¹ Cfr. M. Cestari, *The problem of aesthetics in Nishida Kitarō* in "Proceedings of the Association for Japanese Literary Studies", vol. 5: *Hermeneutical Strategies: Methods of Interpretation in the Study of Japanese Literature*, 2004, pp. 175-91. Even the calligrapher Ishikawa Kyuyoh, in his book *Taction: The Drama of the Stylus in Oriental Calligraphy*, tr. by W. Miller, International House of Japan, Tokyo 2011, pp. 92-98, 132-160, emphasizes the musical qualities of calligraphic works: the way different characters combine with each other, the dynamism that a brush stroke can evoke, infuse calligraphy with melodies and different rhythms depending on the speed, regularity, lightness with which the signs are traced.

³² J. Derrida, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Louvre, Réunion des Musées nationaux, Paris 1990 ; tr. by P.-A. Brault and M. Naas, *Memories of the Blind*, the University of Chicago Press, 1993, p. 53.

But if Derrida is more interested in emphasizing the deferral between the act of drawing a sign and the sign drawn, Nishida, on the other hand, is interested in the act of drawing itself, in the movement in which artist and work are produced together, in a gesture in which subject and object are not already deferred.

This chiasmatic simultaneity of creative activity and created work refers to that condition which in *An Inquiry into the Good* (*Zen no kenkyū* 善の研究) is defined as *pure experience* (*junsui keiken* 純粹経験), a notion then fully settled in that of *kōiteki chokkan* 行為の直観 (active intuition)³³. With this concept, Nishida indicates the concomitance of intuition and action: acting by becoming what is acted upon, *knowing by becoming* (*narikiru* 成り切る) what is known. The marks traced on the paper are the result of the calligrapher's integral participation in his own act, the visible trace of an immersive experience of the world: it is the idea of a *pure vision*, which Nishida takes from Konrad Fiedler³⁴. In this seeing, there is no fracture between inside and outside: a single expressive movement runs through the painter's non-self and coalesces on paper through brush and ink.

However, the dynamic underlying the artistic gesture in Nishida is incomprehensible without considering a decisive and essential element: the body (*shintai* 身体). As with Fiedler, for Nishida the creative act is produced from a single expressive movement that passes between the bodies involved in the gesture, intertwining them in what Merleau-Ponty calls *intercorporeality*³⁵. The body is not simply the vehicle of an inner activity that precedes it: aesthetic expression is always produced as a participation of bodies and minds. In artistic practice, vision, touch, and hearing are always embodied in one place, prolonged in each other. The calligrapher's gesture is the result of the interplay of forces and resistances

³³ As Cestari also observed, "from a certain perspective, *kōiteki chokkan* can be interpreted as a return to the initial inspiration of Nishidian philosophy, namely, the fundamental idea of *junsui keiken* 純粹経験, or 'pure experience', the pivotal concept of Nishida's maiden work, *Zen no kenkyū* 善の研究 [An Inquiry into the Good] (1911). Nevertheless, the two concepts are significantly different in their conceptual frames of reference" (M. Cestari, *The Knowing Body. Nishida's Philosophy of Active Intuition* (*kōiteki chokkan*), cit., p. 180).

³⁴ Konrad Fiedler, a scholar and theorist of German art active in the second half of the 1800s, was a constant point of reference for Nishida. In particular, in the essays collected in *Art and Morality* (*Geijutsu to dōtoku* 芸術と道徳) there are numerous references, explicit and implicit, to the best known and most important work of the German author, *Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit*.

³⁵ Cfr. M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, 1964. With this concept, to be read alongside those of *chair* and *chiasme*, Merleau-Ponty suggests an idea of reciprocity and reversibility that is no longer conceivable starting from the concept of intersubjectivity, but which is recognized in a reflexivity of the body.

produced by the encounter of the brush with the paper: this reciprocity, which calligrapher Ishikawa Kyuyoh describes as essential to calligraphic practice³⁶, is not limited, however, to the sense of touch alone, but opens up to a touch that occurs with the eyes, while the thickness and succession of strokes convey a rhythm, a melody that can be heard as visible. Derrida also describes this interweaving of optical and haptic regimes underlying experience:

When vision tends no longer to distinguish itself from the seen or the visible, it is *as if the eye touched* the thing itself – or better yet, in the event of this encounter, as if the eye let itself be touched by it. Intuitive vision does not just come into contact, as it is said; it *becomes contact*, and this movement would pertain to its nature. And further, its motion would go – its drive would extend, rather, from the optical (or the scopical) to the haptical.³⁷

However, unlike calligraphy in China and Japan, the tactile dimension does not seem to be a fundamental aspect of alphabetic writing practice. Nishida's decisive emphasis on the role of the body and active intuition in artistic practice should not suggest a devaluation of thought and philosophy. On the contrary, the latter is enlivened and stimulated by the gesture of the calligrapher. Thought, too, not as reflection and posthumous mediation of the world through concepts, but as *activity*, is a form of pure experience: thought and painting are expressions of the same spontaneity, outcomes of the same intuition. Therefore, in his work as a calligrapher and artist, Nishida paints not only poems or sentences, but also individual signs that correspond to some crucial elements of his philosophical reflection³⁸. As he traces the characters that make up *muga* 無我, he realizes them in thought and on paper *together*, in a single movement. Realizing the emptiness of the non-self in a gesture that is at once theoretical, ethical, and aesthetic, the boundaries between these dimensions, which the Western philosophical tradition often wants to keep separate, are blended. In other words, Nishida's philosophical thought is produced together with calligraphic practice. The dualisms between body and thought, practice and theory are thus overcome not only in a theoretical sense, but also in a performative execution that is both artistic and philosophical, where thought is already action and material trace *together*.

³⁶ Cfr. Ishikawa Kyuyoh, *Taction: The Drama of the Stylus in Oriental Calligraphy*, cit., p. 2. In the English translation of his book, whose original title is *Sho: Hissoku no Uchu or Yomitoku* (Chuo Koron Shinsha, Tokyo 2005), Ishikawa uses the term *taction* to convey the idea of this tactile reciprocity at the basis of calligraphy.

³⁷ J. Derrida, *Le toucher*, Jean-Luc Nancy, Galilée, Paris 2000; tr. by C. Irizarry, *On Touching – Jean-Luc Nancy*, Stanford University Press, Stanford, 2005, p. 123.

³⁸ Cfr. R. Elberfeld, *Sprache und Sprachen*, cit., p. 367.

Derrida and Nishida, then, both agree on this crucial point: the material trace of thought, far from being a mere vehicle, is the hyletic concretion in which thought itself is produced and assumes its most highly “spiritual” form. Writing has a chiasmatic nature: like the two axes of the Greek letter χ , thought and body intersect and diverge in the same “place.” But this place, which is precisely their $\chi\acute{\alpha}\sigma\mu\alpha$, is not an already spatialized space, but rather a tensional field, defined by the very movement of the $\chi\acute{\alpha}\zeta\epsilon\iota\nu$ (“marking with the letter χ ”).

References

- Barthes, R., *Image, Music, Text*, New York, Hill & Wang, 1977
- Blanchot, M., *L'Entretien infini*, Gallimard, 1969; tr. by S. Hanson, *The infinite conversation*, University of Minnesota Press
- Bonazzi, M., *Il libro e la scrittura. Tra Hegel e Derrida*, Mimesis, Milano 2004
- Cestari, M., *The Knowing Body. Nishida's Philosophy of Active Intuition (kōiteki chokkan)*, in “The Eastern Buddhist”, XXXI-2, 1998, pp. 179-208
- *The problem of aesthetics in Nishida Kitarō* in “Proceedings of the Association for Japanese Literary Studies”, vol. 5: *Hermeneutical Strategies: Methods of Interpretation in the Study of Japanese Literature*, 2004
- Derrida, J., *Introduction et traduction à L'origine de la géométrie*, PUF, Paris 1962
- *La voix et le phénomène. Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*, PUF, Paris 1967
- *De la grammatologie*, Minuit, Paris 1967; tr. by G.C. Spivak, *Of Grammatology*, The Johns Hopkins University Press, 1974
- *L'écriture et la différence*, Seuil, Paris 1967
- *Marges – de la philosophie*, Minuit, Paris 1972 ; tr. by A. Bass, *Margins of Philosophy*, The University of Chicago Press, 1982
- *Comment ne pas parler in Psyché. Invention de l'autre*, Galilée, Paris 1987
- *Le toucher*, Jean-Luc Nancy, Galilée, Paris 2000 ; tr. by C. Irizarry, *On Touching – Jean-Luc Nancy*, Stanford University Press, Stanford, 2005
- *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Louvre, Réunion des Musées nationaux, Paris 1990 ; tr. by P.-A. Brault and M. Naas, *Memories of the Blind*, the University of Chicago Press, 1993
- *Penser a ne pas voir. Écrits sur les arts du visible*, Éditions de la Différence, Paris 2013 ; tr. it. a cura di A. Cariolato, *Pensare al non vedere*, Jaca Book, Milano 2016
- Elberfeld, R., *Sprache und Sprachen*, Verlag Karl Alber, Freiburg im Breisgau 2012
- *The Middle Voice of Emptiness: Nishida and Nishitani* in B.W. Davis, B. Schroeder, J.M. Wirth (eds.), *Japanese and Continental Philosophy. Conversations with the Kyoto School*, Indiana University Press, 2011, pp. 269-285
- Ghilardi, M., *Una logica del vedere*, Mimesis, Milano-Udine 2009
- Heisig, J.W., *Philosophers of nothingness*, University of Hawai'i Press, 2001
- Ishikawa K., *Sho: Hissoku no Uchu or Yomitoku*, Chuo Koron Shinsha, Tokyo 2005; tr. by W. Miller, *Taction: The Drama of the Stylus in Oriental Calligraphy*, International House of Japan, Tokyo 2011

- Jullien, F., *Entrer dans une pensée ou Des possibles de l'esprit*, Editions Gallimard, Paris, 2012
- Merleau-Ponty, M., *Le visible et l'invisible*, Gallimard, 1964
- Nishida Kitarō *Zenshū*, Iwanami shoten, Tōkyō 1965
- Nishida, K., *Basho* in *Nishida Kitarō Zenshū*, IV, pp. 208-289; tr. it. a cura di E. Fongaro, M. Ghilardi, *Luogo*, Mimesis, Milano-Udine 2012
- Plato, *Timaeus*; tr. it. a cura di G. Reale, *Timeo*, Bompiani, Milano 2017
- Tremblay, J., *Nishida Kitarō's Language and Structure of Thought in the "Logic of Basho"* in R. Bouso Garcia, J.W. Heisig, *Frontiers of Japanese Philosophy 6. Confluences and Cross-Currents*, Nagoya 2009, pp. 254-272

Tracing Thought. The Chiasm of Writing between Derrida and Nishida

The purpose of this article is to investigate the plexus between writing and thinking. This goal is pursued through a comparison between the calligraphic practice of Japanese philosopher Nishida Kitarō and Jacques Derrida's conception of *écriture*. Although there are some significant differences between the approaches of the two philosophers, both agree in showing how thought is produced inseparably from the bodies that express it and the written signs that convey it. The aesthetic dimension is thus inseparable from the theoretical, like the two edges of *différance*. The Nishidian notions of *kōiteki chokkan* 行為的直観 (active intuition) and *narikiru* 成り切る (knowing by becoming) will thus be explored through dialogue with Derridean notions of *différance* and *écriture*.

KEYWORDS: Nishida Kitarō, Jacques Derrida, Calligraphy, Intuition, Deconstruction

Lorenza Bottacin Cantoni

Cartoline dal fronte. La fotografia di guerra tra anestesia morale e pratica critica della trasparenza in Susan Sontag

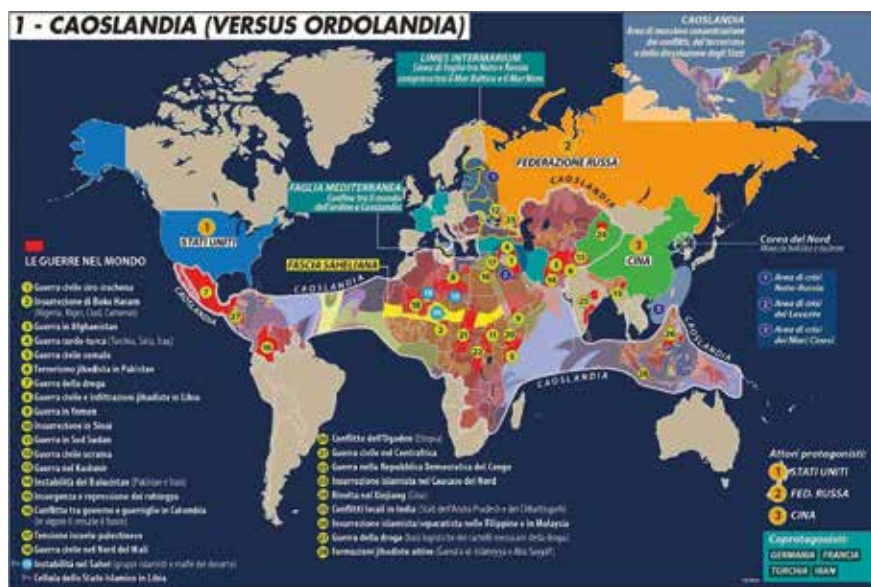
1. Cartoline da Caoslandia

Il *Global Conflict Tracker* del *Center for Preventive Action*, organo del *Council on Foreign Relations* (CFR)¹, indica attualmente: un incremento della violenza criminale in Messico; instabilità crescente ad Haiti, Venezuela, Afghanistan, Pakistan, Iraq, Libano, Repubblica Democratica del Congo e Sud Sudan; dispute territoriali in leggero peggioramento nel Mar Cinese Meridionale, nella zona del Nagorno-Karabakh, tra Turchia e Gruppi Curdi Armati; guerra civile in Yemen, in Sudan, in Myanmar, Siria, Libia e nella Repubblica Centrafricana; costante tensione critica in Corea del Nord, tra Cina e Taiwan e in Iran; terrorismo interstatale violento nel Sahel; conflitto significativo (cioè quello che noi chiamiamo ‘guerra’) tra India e Pakistan e a Gaza tra Israele e Palestina.

La mappa di questi sconvolgimenti politici e delle azioni di violenza ad essi collegate potrebbe essere facilmente visualizzata utilizzando la realissima distopia raffigurata da L. Canali nella mappa di *Caoslandia* risalente al 2020 e ritraente la situazione globale dell’epoca².

¹ Il *Council on Foreign Relations* (CFR) è un’organizzazione indipendente e apartitica di membri, un think tank e una casa editrice composta da funzionari governativi, dirigenti aziendali, giornalisti, educatori e studenti, leader civili e religiosi, e altri cittadini interessati al fine di aiutarli a comprendere meglio il mondo e le scelte di politica estera che si pongono di fronte agli Stati Uniti e ad altri paesi. Fondato nel 1921, il CFR non prende posizioni istituzionali su questioni di politica. La risorsa è consultabile a questo link: <https://www.cfr.org/global-conflict-tracker>.

² L. Canali, *Carta di Caoslandia*, “Limes” 2, 2020, *Il potere del mito*, <https://www.limesonline.com/carta-ordolandia-caoslandia-usa-russia-cina-mediterraneo-intermarium/117160>.



Carta di Caoslandia © Laura Canali

La geografia del disordine non risparmia nessun continente e ogni giorno nuovi conflitti si accendono: la carta è molto chiara e mostra immediatamente la portata e l'estensione territoriale di scenari di crisi politica. Per noi, però, le guerre al momento sono solo due: quella tra Israele e Palestina e quella tra Russia e Ucraina. Poi, è vero, ci sono situazioni problematiche come la cosiddetta 'protesta delle donne in Iran', le tensioni diplomatiche su Taiwan, la solita instabilità in Libia, che ci interessa particolarmente essendo molto funzionale ai sensazionalismi da *social network* di alcuni politici che urlano, scandalizzati, alla crisi migratoria e al rischio imminente di sostituzione etnica (sic.); vi è, poi, di quando in quando, qualche sporadico colpo di Stato in qualche esotica regione dell'Africa³, a cui dedicare un paio di trafiletti o qualche distratto reportage da telegiornale. Tutto il resto è pressoché invisibile.

Vi sono porzioni di mondo oscurate dai canali di informazione di massa in favore di altre che, invece, illuminate a giorno da luci, telecamere, flash, paginoni, slogan, trend virali, ricevono attenzione costante:

³ Numerosissimi golpe continuano a sconvolgere l'Africa da più di 50 anni, con esiti devastanti per le popolazioni dei territori colpiti da questo fenomeno, come si legge in G. Mistretta, *Sabbie mobili. L'Africa tra autoritarismo e democrazia*, prefazione di N. Tocci, Luiss UP, Roma 2022.

Essere spettatori di calamità che avvengono in un altro paese è una caratteristica ed essenziale esperienza moderna, risultato complessivo delle opportunità che da oltre un secolo e mezzo ci offrono quei turisti di professione altamente specializzati noti come giornalisti. La guerra è ormai parte di ciò che vediamo e sentiamo in ogni casa.⁴

Il tema della visibilità e il rischio della spettacolarizzazione delle tragedie che colpiscono gli altri è centrale nella riflessione di Susan Sontag. La questione viene affrontata dall'autrice attraverso l'intreccio di due tematiche: quella della fotografia in generale e quella della rappresentazione della sofferenza. Lo scopo, o meglio lo spirito, che muove una simile operazione ermeneutica è una radicale volontà di impegnarsi in prima persona contro la violenza e l'ingiustizia, di farlo concretamente e non solo pontificando sulla morale, sul bene e sul male.

In *Malattia come metafora* (1978) Susan Sontag descrive l'irriducibilità della sofferenza a qualsiasi significato⁵, riprendendo alcune riflessioni sulla sofferenza inutile di Levinas (autore citato nel testo) mostrando che il dolore viene sublimato nelle metafore e nelle narrazioni, così come nelle immagini⁶. Per Sontag il problema non deriva dalla raffigurazione della sofferenza, poiché la fotografia può contribuire a informare, testimoniare, mostrare e comunicare una situazione, ma dal fatto che, sempre più, fotografare e guardare immagini tratte dal vero diventano i "principali meccanismi per provare qualcosa, per dare una sembianza di partecipazione"⁷. Il rapporto di

⁴ S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, tr. it. di P. Dilonardo, Nottetempo, Milano 2021, p. 29.

⁵ Come sottolinea Prosser (cfr. J. Prosser, *The Scandal of Susan Sontag*, Columbia University Press, New York, 2009, pp. 188-190), già nel saggio *Contro l'interpretazione* (1966), da cui prende il titolo l'omonima raccolta, Sontag aveva indicato i limiti di un tipo di interpretazione "filistea" dell'opera d'arte che riduce l'opera stessa al contenuto. Così facendo, legioni di critici perpetrano sul materiale artistico uno "stupro sistematico" di massa che genera una stratificazione di metafore che ammansiscono la forza dell'opera e ne rendono leggibile il contenuto (S. Sontag, *Contro l'interpretazione*, in Ead., *Contro l'interpretazione. E altri saggi*, tr. it. di P. Dilonardo, con una nota di D. Giglioli, Nottetempo, Milano 2022, p. 23). Altrettanto e a maggior ragione, la malattia e il corpo sofferente vengono ritratti in modo da poterne trarre un immaginario, una mitografia, che illumini la malattia che è il lato buio della vita. Per Sontag un uso sistematico della metaforizzazione di *quel che è* (a differenza di uno sguardo *critico*), comporta un problema di attribuzione di significato rispetto alle nostre vite e morti.

⁶ Secondo Levinas, "Ogni male si riferisce alla sofferenza. Essa è il vicolo cieco della vita e dell'essere, la loro assurdità in cui il dolore non si 'colora di affettività', è in qualche modo innocentemente, la coscienza. Il male del dolore, la nocività stessa, è l'esplosione e come l'articolazione più profonda dell'assurdità" La sofferenza è definita inutile dal momento che non è giustificabile, né inseribile in un sistema di segni. Sebbene si possa risalire alle cause effettive, meccaniche o mediche di una malattia o un dolore, questi restano resta ingiustificabili, non si può trovare una risposta alla domanda "perché proviamo dolore?"; E. Levinas, *La sofferenza inutile*, in Id., *Tra noi. Saggio sul pensare all'altro*, a cura di E. Baccharini, Jaca Book, Milano 1998, p. 125.

⁷ S. Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, tr. it. di E. Capriolo,

Sontag con la fotografia cambia nel tempo, oscillando tra aspetti costruttivi e aspetti alienanti; quello che rimane costante è l'essenziale ambivalenza delle fotografie, che anestetizzano l'esperienza, ma al contempo possono muovere all'azione chi le osserva, modificandone lo sguardo. Nel 1973, all'epoca del suo primo lavoro esplicitamente dedicato all'arte delle immagini su pellicola, l'autrice considera la fotografia come un elemento determinante della cultura anestetizzata dalla promessa di bellezza e felicità:

Il bisogno di veder confermata la realtà e intensificata l'esperienza mediante le fotografie è una forma di consumismo estetico al quale tutti sono ora dediti. Le società industriali trasformano i loro cittadini in drogati d'immagini: è la forma più irresistibile di contaminazione mentale. Un'intensa aspirazione alla bellezza con un fine da cercare sotto la superficie, a un riscatto e a una celebrazione del corpo del mondo: tutti questi elementi del sentimento erotico trovano un'affermazione nel piacere che ci danno le fotografie. Ma si esprimono anche altri sentimenti, meno liberatori. Non sarebbe sbagliato parlare di persone che soffrono di coazione alla fotografia: al trasformare l'esperienza in un modo di vedere. In definitiva, avere un'esperienza si identifica col farne una fotografia e partecipare a un pubblico evento equivale sempre più a guardarlo in forma fotografata. Il più logico degli esteti ottocenteschi, Mallarmé, diceva che al mondo tutto esiste per finire in un libro. Oggi tutto esiste per finire in una fotografia.⁸

Una fotografia è l'illusione di un'esperienza cristallizzata ed eterna, ma è anche "un atto di non intervento"⁹ indiscriminato nel "grande magazzino"¹⁰ della realtà: essa contribuisce a costruire un "rapporto acquisitivo con il mondo che alimenta la consapevolezza estetica e incoraggia il distacco emotivo"¹¹. Sontag descrive una dinamica – poi ripresa e analizzata nelle sue derive successive anche da Byung-Chul Han – per la quale la volontà di mostrare il negativo, il dolore, l'orrore, per renderli familiari non tutela dalla malattia, non cura, ma traccia un confine tra il malato, che incarna la sofferenza, portandola in sé e sopportandola, e il resto degli individui sani. L'immagine della sofferenza si frappone tra malato e sani come un vetro trasparente, come uno schermo, come un limite oltre il quale noi non possiamo nulla, come non possiamo intervenire in quello che avviene in un film, per esempio. La società "algofoba" viene permanentemente anestetizzata:

L'assoluta medicalizzazione e farmacologizzazione del dolore impediscono che esso si faccia linguaggio, anzi critica. Sottrae al dolore il suo carattere

Einaudi, Torino 2004, p. 10.

⁸ Ivi, p. 23.

⁹ Ivi, p. 10.

¹⁰ Ivi, p. 97.

¹¹ Ivi, p. 98.

oggettivo, sociale. Mediante un'anestesia indotta per via medicamentosa o mediale, la società si rende immune alla critica. Anche i social media e i videogiochi fungono da anestetici. L'anestesia permanente della società impedisce la scoperta e la riflessione, opprime la verità.¹²

Pur nella differenza di prospettive dei due autori¹³, è curioso notare come le riflessioni di Sontag, negli anni '70 e quelle post-pandemiche di Han colgano nella rappresentazione del dolore il rifiuto della sofferenza da parte della società a cui corrisponde anche il rifiuto della morte: Han parla di algofobia come tanatofobia e di esasperazione della sopravvivenza¹⁴, Sontag di evidenza della caducità e di forma visibile dello spazio di morte nelle tracce fantasmatiche di quello che non è più qui, ma che si può vedere in foto¹⁵. Più che la morte intesa come concetto metafisico o come termine ultimo della vita, le fotografie mostrano la *mortalità*, evidenziano che siamo mortali, che stiamo morendo ogni giorno: ogni fotografia è una cartolina di un altro tempo e un altro luogo anche quando si tratta delle foto di noi stessi.

Come ogni mezzo di rappresentazione e ogni forma d'arte, la fotografia ci pone di fronte alla morte distraendoci dalla mortalità, ci anestetizza e pone un rimedio a quel timore ineliminabile, a quell'angoscia soffocante che è la caducità. Il filtro dell'immagine ci pone di fronte alla morte e alla sofferenza dell'altro, ma non alla *nostra*. La testimonianza di qualcosa di reale per altri si sostituisce alla nostra realtà.

Per chi vive la guerra, il dolore e la morte sono *reali*. Per noi lo sono perché pensiamo che vi sia un'aderenza della foto al reale e a quanto osserviamo "in prima pagina" e sui nostri dispositivi video. Assistendo a distanza a questo strazio, trasformiamo il consumo dell'immagine della sofferenza altrui in rimedio palliativo alla nostra sofferenza¹⁶. Il dolore è un vincolo e un criterio di realtà perché ci tiene inchiodati al nostro corpo che patisce:

Il dolore può apparire solo là dove è minacciata una reale appartenenza. *Senza*

¹² B.-C. Han, *La società senza dolore. Perché abbiamo bandito la sofferenza dalle nostre vite*, tr. it. di S. Aglan-Buttazzi, Einaudi, Torino 2021, p. 18.

¹³ Entrambi gli autori, però, dedicano le loro riflessioni critiche sulla rappresentazione fotografica e sul ruolo di questa nella società a Walter Benjamin, che compare in esergo di *La società senza dolore* e come referente ideale di Sontag in *Sulla fotografia*, che contiene un "omaggio a W. B." (S. Sontag, *Sulla fotografia*, cit., p. 157).

¹⁴ B.-C. Han, *La società senza dolore*, cit., p. 21.

¹⁵ Susan Goldenblatt (Sontag è il cognome del secondo marito della madre) aveva conosciuto il padre naturale, morto prematuramente di tubercolosi, solo attraverso le diapositive di viaggio e, in seguito, quelle immagini erano rimaste nella memoria dell'autrice a segnare un'assenza quanto mai presente. Fino ai saggi sulla fotografia, l'autrice assume una posizione a tratti 'apocalittica' sulla fotografia, mentre negli scritti successivi, forse anche grazie al confronto con la fotografa e compagna di vita Annie Leibovitz, il rapporto con l'immagine e con il mezzo fotografico muta e le fotografie possono essere strumenti utili alla costruzione di una coscienza morale.

¹⁶ Cfr. B.-C. Han, *La società senza dolore*, cit., p. 42.

dolore siamo quindi ciechi, incapaci di riconoscere la verità e i fatti. Là dove queste scissioni fanno male, là i legami erano divenuti autentici, erano divenuti carne. E là dove un uomo può patire sofferenze, là egli si trova realmente, là egli – sia di ciò consapevole o inconsapevole – ha anche amato. Si dischiude così uno *sguardo nella struttura del mondo* [...]. Il dolore è differenza. Esso articola la vita. Gli organi del corpo si lasciano riconoscere a partire dal loro dialetto del dolore. Il dolore marca i confini e sottolinea le differenze. Senza dolore è impossibile apprezzare il mondo sulla base di differenziazioni. Il mondo senza dolore è un inferno dell'Uguale [...]. Il dolore è realtà. Sortisce un effetto di reale. Noi percepiamo la realtà soprattutto a partire dalla resistenza che provoca dolore. *L'anestesia permanente* nella società palliativa derealizza il mondo. Anche la digitalizzazione riduce sempre più la resistenza e fa gradualmente sparire l'interlocutore recalcitrante, ciò che è contro, il controcampo. Il protrarsi del like conduce a un'insensibilità, allo smantellamento della realtà. *La digitalizzazione è anestesia*.¹⁷

A questo punto bisogna domandarsi in che modo il dolore rappresentato costituisce soltanto un anestetico per quello che proviamo in prima persona e se essere posti di fronte alla rappresentazione della sofferenza non possa anche essere utile per la nostra coscienza morale, perché, se è vero che “designare un inferno non significa [...] liberare la gente da quell'inferno”, è altrettanto evidente che l'ossessione che provocano in noi le immagini atroci può assolvere a una funzione vitale e critica poiché ci dicono: ecco ciò che gli esseri umani (*mai* noi stessi!) sono in grado di fare. Non si tratta di un *promemoria*¹⁸, ma di uno sprone per il *pensiero*, per attivare la capacità critica¹⁹. Sontag ci chiede di pensare perché

¹⁷ Ivi, pp. 43-44, corsivi miei.

¹⁸ Secondo Sontag la memoria è legata a un'identità che per il militante è tutto, ma questo non contribuisce a limitare le ingiustizie e a promuovere la conciliazione. Queste posizioni dell'autrice riguardo all'uso e all'abuso della memoria appaiono oggi estremamente attuali, specialmente in riferimento alla posizione assunta dai vertici dello Stato di Israele sotto processo per genocidio alla Corte di Giustizia dell'Aja per l'offensiva spietata dell'esercito israeliano sulla popolazione civile di Gaza. Alle accuse di genocidio perpetrato su civili alcuni esponenti del governo hanno sostenuto che il genocidio fosse stato ai danni degli Israeliani e per mano di Hamas, allundendo al contempo al genocidio subito il secolo scorso da milioni di ebrei innocenti. La memoria, in questi casi, opera in modo contrario all'etica come evidenzia Sontag: “Forse attribuiamo troppo valore alla memoria, e non abbastanza al pensiero. Ricordare è un atto etico, ha un valore etico in sé. Con nostro grande dolore, la memoria è l'unico legame che ci unisce ai morti. Pertanto, la *convizione che il ricordo sia un atto etico* è profondamente radicata nella nostra natura di esseri umani, che sanno di dover morire e piangono la perdita di coloro che nel normale corso degli eventi muoiono prima – nonni, genitori, insegnanti e amici più vecchi. L'insensibilità e l'oblio sembrano andare di pari passo. Ma la *storia ci offre segnali contraddittori riguardo al valore del ricordo* nell'arco temporale molto più lungo della storia collettiva. C'è troppa ingiustizia nel mondo. E il troppo ricordare (gli antichi rancori: i serbi, gli irlandesi) esaspera. Fare pace significa dimenticare. Per giungere a una riconciliazione è necessario che la memoria sia difettosa e limitata” (S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, cit., 132).

¹⁹ Ivi, p. 131.

Chi continua a essere sorpreso [...] di fronte alle prove delle crudeltà raccapriccianti che a mani nude gli uomini sono capaci di commettere ai danni di altri esseri umani non ha raggiunto la maturità morale o psicologica. Dopo una certa età, nessuno ha diritto a questo genere di innocenza o di superficialità, a questo grado di ignoranza o di amnesia.²⁰

2. Scene di guerra

La fotografia negli scritti degli anni '70 è un'arte che, secondo Sontag, dona l'illusione di rendere accessibile il mondo in uno scatto, mentre, in realtà, rende accessibile soltanto le immagini e perpetra una sorta di spettacolarizzazione e "inversione concreta della vita"²¹.

Scattare una foto di un soggetto presuppone di catturarlo in un momento, entro una "biografia o una storia in corso".²² Tuttavia, l'immagine ha una valenza spersonalizzante, aliena dal tempo vissuto e si pone tra soggetto e mondo: "Come un binocolo che non abbia né un diritto né un rovescio, la macchina fotografica rende vicine, immediate, le cose esotiche; e piccole, astratte, strane, assai più remote le cose familiari"²³. Questa dinamica assuefativa è particolarmente efficace a causa della facilità di scattare e di guardare immagini fotografate (negli anni '70 e ancor di più oggi)²⁴, consolidando l'alienazione rispetto a quanto ci è prossimo e la partecipazione a distanza di sicurezza da quanto avviene in luoghi remoti. Sontag scrive alcune righe in cui sembra quasi dialogare con Han:

La guerra e la fotografia sembrano ora inseparabili e i disastri aerei e altri orribili incidenti attraggono invariabilmente i professionisti dell'obiettivo. Una società che rende normativo il non aspirare mai a fare esperienza della privazione, del fallimento, della miseria, della sofferenza, della malattia grave, e dove persino la morte è considerata non un fatto naturale e inevitabile, ma una catastrofe crudele e immeritata, provoca un'enorme curiosità per questi eventi, curiosità in parte soddisfatta dalla fotografia. La convinzione di essere esenti da calamità stimola l'interesse nel guardare immagini dolorose e il guardarle suggerisce e rafforza la convinzione di essere esenti.²⁵

²⁰ *Ibidem*.

²¹ G. Debord, *La società dello spettacolo*, cap. 9, consultabile al link: <https://www.marxists.org/italiano/sezione/filosofia/debord/societa-spettacolo.htm#9>

²² S. Sontag, *Sulla fotografia*, cit., p. 143.

²³ Ivi, p. 144.

²⁴ Secondo l'autrice, le società capitalistiche avanzate hanno bisogno di raccogliere quantità illimitate di informazioni, per sfruttare al massimo le risorse naturali, per "aumentare la produttività, mantenere l'ordine, fare la guerra e dar lavoro ai burocrati" (ivi., p. 154).

²⁵ Ivi, p. 144

Ecco che il consumo di fotografie anestetizza rispetto alla propria esperienza, pone il proprio dolore in secondo piano rispetto all'immagine del dolore di altri, allontana il soggetto da momenti di analisi e riflessione critica su se stessi²⁶, anestetizza le ferite "di classe, di razza, di sesso"²⁷, depotenziando la capacità di azione politica, o meglio piegandola a esigenze di dominio. I dispositivi di cattura e riproduzione "definiscono la realtà nelle due maniere indispensabili al funzionamento di una società industriale avanzata: come spettacolo (per le masse) e come oggetto di sorveglianza (per i governanti)"²⁸, fino a confluire nella formulazione di un'ideologia che sostituisce il cambiamento sociale con le campagne per immagini del cambiamento. La libertà di consumare una pluralità di immagini e di beni viene percepita come vero esercizio di libertà²⁹.

Dal momento che consumare significa distruggere e bruciare, il consumo di immagini si alimenta alimentando il bisogno di produrne di nuove; l'ordine sociale fondato su valori diviene un mondo di bisogni regolato dal valore di mercato e dal dispositivo dell'immagine come afferma anche Baudrillard³⁰. Le immagini aumentano sempre di più e divengono sempre più onnipersive, scrive Sontag, con una punta di disillusione, subito compensata dalla sua (tipica) energia che la porta a non arrendersi, a rimettersi in gioco ancora: Sontag scrive che le fotografie sono una "risorsa illimitata, tale da non poter esaurirsi con lo spreco consumistico" e perfettamente calibrata rispetto al regime *economicista*, perciò è "necessario applicare il rimedio conservativo. Se potrà esserci un modo migliore per permettere al mondo reale di includere in sé quello delle immagini, esso richiederà *un'ecologia non soltanto delle cose reali ma anche delle immagini stesse*"³¹.

²⁶ Cosa che potrebbe essere alla base delle derive deteriori del confronto psicologico (fondamentale in alcuni casi) in un'urgenza alla psicoterapia a tutti i costi che contraddistingue le giovani generazioni, che sembrano avere dimenticato la necessità di accompagnare qualsiasi confronto con altri a una dialettica interiore, al dialogo silenzioso indispensabile per la formazione di una coscienza di cui scriveva Hannah Arendt.

²⁷ S. Sontag, *Sulla fotografia*, cit., p. 154.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Simili posizioni sono anche alla base della necessità di coltivare la capacità critica e di non considerare l'esercizio della libertà come mera possibilità economica o forza d'acquisto, come evidenzia Martha Nussbaum, secondo la quale possiamo ancora dirci favorevoli a democrazia e partecipazione politica, ci riteniamo in diritto di avere libertà di parola e il rispetto per l'opinione altrui: "formalmente rispettiamo questi valori, ma non pensiamo abbastanza a ciò che dovremmo fare per trasmetterli alla generazione futura e per garantirne la sopravvivenza, distratti dall'obiettivo del benessere" (M. C. Nussbaum, *Non per profitto. Perché le democrazie hanno bisogno della cultura umanistica*, tr. it. di R. Falcioni, introd. di T. De Mauro, il Mulino, Bologna 2011, p. 153).

³⁰ Cfr. J. Baudrillard, *La società dei consumi. I suoi miti e le sue strutture*, tr. it. di G. Gozzi e P. Stefani il Mulino, Bologna 2010, pp. 39-40.

³¹ S. Sontag, *Sulla fotografia*, cit., p. 156.

A trent'anni di distanza (e svariate guerre dopo quella del Vietnam), Sontag riprende esplicitamente le considerazioni sullo statuto dell'immagine fotografica in chiave etica, pur constatando che "non ci sarà un'ecologia delle immagini [...] e neppure gli orrori diminuiranno"³². *Davanti al dolore degli altri* è un saggio dedicato alla fotografia di guerra e al sangue in prima pagina che è invariabilmente quello versato da altri che noi abbiamo il diritto e il dovere di guardare per essere informati; infatti, l'altro viene sempre considerato come qualcuno da vedere, e "non qualcuno che (come noi) vede"; eppure, anche il soldato talebano ferito che implora per la propria vita ritratto gigantograficamente sul New York Times da Tyler Hicks, nel trittico intitolato *Killing a captive* (13 novembre 2001), "aveva moglie, figli, genitori, sorelle e fratelli, i quali potrebbero un giorno imbattersi nelle tre fotografie a colori del marito, padre, figlio o fratello che viene trucidato – se già non hanno avuto modo di vederle"³³.

Oggi, come negli anni delle guerre in Bosnia, Iraq, Afghanistan (solo per citare quelle a noi più televisivamente note fino a febbraio 2022), le immagini di guerra sono familiari, come diventa, gradualmente, familiare, fino a esaurirsi, lo shock che esse esercitano. In questo modo, la consapevolezza della guerra, della violenza e dell'ingiustizia nella *Caoslandia* dell'informazione diventa un dato di fatto del quale prendere atto insieme all'aumento del *brent*. E, in fondo, "Chi crede che la guerra oggi possa essere abolita? Nessuno, neppure i pacifisti"³⁴, scrive Sontag.

A che cosa serve, allora, porsi davanti al dolore degli altri? Guardare l'altro che soffre non deve coincidere né con una reazione soltanto empatica per cui le *mie* lacrime offuscano lo sguardo sullo "stupro di centotrentamila donne e ragazze violentate (diecimila delle quali si suicidarono) commesso dai vittoriosi soldati sovietici [...] a Berlino nel 1945"³⁵. né assumere una posizione speculativa. Porsi *Regarding the pain of others* (questo il titolo originale del saggio), vuol dire prendere posizione "*rispetto al dolore* perché il dolore degli altri, il volto dell'altro nello spasmo, nella lacerazione, nell'istante che precede la morte *ci riguarda*. Sontag si sente chiamata a rispondere, ad assumere una posizione morale attiva di fronte alla sofferenza e rispetto al bombardamento mediatico delle immagini di guerra. La sintassi regolare e semplice, quasi dura, senza fronzoli, che l'autrice utilizza per trattare questo argomento rispecchia

³² S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, cit., p. 125

³³ Ivi, p. 88. Il trittico raffigura tre momenti: il soldato sorpreso dai nemici, poi trucidato e infine trascinato, morto, per essere gettato da qualche parte.

³⁴ Ivi, p. 15.

³⁵ Ivi, p. 100.

l'inscalfibilità del *rispetto* per l'altro. Un rispetto che è istanza morale innescata dallo shock dell'immagine (ma che non si esaurisce in questo).

La fotografia, infatti, ha una peculiare capacità di sconvolgere. Sontag lo sa per esperienza personale, infatti nell'assolata Santa Monica, nel luglio del 1945, la giovanissima Susan vede per caso, in una libreria, delle foto dei prigionieri di Dachau. Anni dopo, racconta che in quell'occasione: "qualcosa si spezzò. Avevo raggiunto un limite, e non era solo quello dell'orrore: mi sentii irrevocabilmente afflitta e ferita, ma una parte di me cominciò anche a indurirsi; qualcosa si spense; qualcosa piange ancora"³⁶.

Le foto possono essere fonte di shock: in compenso, noi possiamo anche rifiutarci di guardarle; tuttavia, questo rifiuto non esclude la consapevolezza che cose atroci avvengano né il senso di disagio e vergogna nel sapere che vi sono eventi che non riusciamo a guardare per quanto crudeli sono. L'intera umanità viene scossa nell'immagine di un corpo straziato. Immaginiamo, per esempio, di vedere la foto di un bambino di 5 o 6 anni mutilato dalle ginocchia in giù, in mezzo a macerie di una città bombardata: senza avere a disposizione la didascalia, quello che vediamo è solo un figlio della guerra e non importa quanto questa fosse "giusta" (e per chi). Quel bambino vivrà senza gambe.

Sontag afferma che un'esperienza del genere mostra l'irriducibilità della sofferenza a qualsiasi ideologia politica e scatena empatia, ma dice anche che in una foto di guerra, lo shock dell'immagine deve accompagnarsi al peso delle parole nella didascalia³⁷. Sontag ricorda che durante la guerra nei Balcani le stesse foto di feriti e di distruzione venivano usate nella propaganda di entrambi i fronti, croato e serbo, con didascalie diverse³⁸; ogni foto attende di essere spiegata o falsificata dalla didascalia. Ancora una volta, l'autrice evidenzia l'ambiguità del medium fotografico e guardare foto di guerra senza didascalia è a sua volta operazione ambivalente: infatti non dice nulla del conflitto, e ci costringe a vedere unicamente la sofferenza e lo strazio, che non hanno bandiera. Ma questo di per sé non è sufficiente: bisogna avere il coraggio di pensare oltre che di essere compassionevoli, di protestare oltre che di piangere.

Sontag aveva presenti immagini quali, per esempio, quella di Ron Haviv, scattata in Bosnia nel 1992 e intitolata *Serb militia*, noi, ogni giorno vediamo foto da Gaza o dal fronte ucraino, ogni giorno siamo bombardati da reportage e da collezioni di istantanee di violenza: sappiamo che stanno accadendo cose terribili e sappiamo che non possiamo farci niente. Più im-

³⁶ S. Sontag, *Sulla fotografia*, cit., p. 19.

³⁷ Cfr. S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, cit. p. 34.

³⁸ Ivi, p. 20.

magini vediamo, più il caos si moltiplica, meno ci sentiamo attivi: sarebbe come combattere contro un tifone con un ventaglio. Me è veramente così?

La pietà e il disgusto che immagini come queste suscitano, dice Sontag, non dovrebbero impedirci di chiedere “quali immagini, quali crudeltà e quali morti *non* ci vengano mostrate”³⁹. Ci illudiamo di vedere che cosa succede nel mondo, ma la fotografia riduce il mondo a una cartolina e il giornalismo che lo consegna, adeguatamente riconfezionato in ventidue minuti di telegiornale⁴⁰. Il mondo diventa uno spazio piccolissimo che possiamo vedere e capire in pochi minuti, tuttavia, vedere con chiarezza l'orrore non ha fermato e non ferma le guerre, come dimostra il catalogo di orrori che il fotografo obiettore di coscienza Ernst Friedrich pubblica nel 1924 con il titolo di *Krieg dem Kriege*, cioè *Guerra alla guerra*. Il libro comprende una sezione di una ventina di foto, tratte dagli archivi medici della Prima guerra mondiale, di volti tumefatti, deformati e forati, volti di morti e di vivi.

Il fotografo voleva mostrare e spiegare con didascalie redatte in quattro lingue la devastazione della guerra guerra, animato dalla speranza utopica che non ve ne fossero altre. Il truculento catalogo di volti umani squarciati è composto di fotografie scattate solo per chi potrebbe fare qualcosa per alleviare le sofferenze delle persone (i medici), noi, con un certo voyeurismo le consumiamo. Le immagini shockano, tentano lo sguardo e lo avvincono: osservandole con pietà e a distanza, constatiamo la vulnerabilità umana, ma ci sentiamo fortunati di non essere parte di quella generazione sprecata come carne da obice. Nelle foto scelte da Friedrich è evidente il rapporto intimo della fotografia con la morte, laddove la foto tiene traccia di qualcosa che è stato posto davanti all'obiettivo e che non è più lì. La fotografia è mezzo privilegiato per catturare la morte in fieri, come nella foto celeberrima di Robert Capa del miliziano spagnolo colpito a morte risalente al 1936⁴¹.

Capa pone l'osservatore davanti alla morte degli altri. Davanti alla loro sofferenza. “Ma una cosa è soffrire, un'altra vivere con le immagini fotografate della sofferenza”⁴²: un evento noto attraverso le fotografie diventa più reale di quanto lo sarebbe stato se le fotografie non le avessimo mai viste, e consente di sviluppare empatia. Tuttavia quanto più ci si espone alle immagini, tanto più si avverte un senso di irrealtà: quel che vale per la pornografia, vale anche per la fotografia⁴³.

Abbiamo ormai familiarizzato con le sofferenze e addirittura oggi,

³⁹ Ivi, p. 24.

⁴⁰ Cfr. ivi, p. 30.

⁴¹ Cfr. ivi, p. 33.

⁴² S. Sontag, *Sulla fotografia*, cit., p. 19.

⁴³ Cfr. S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, cit., p. 112.

nell'epoca del *deep fake* e dell'AI, – Sontag scrive in modo quasi profetico – abbiamo sviluppato anche un certo scetticismo radicale acritico. “Chissà se questa foto è vera, sarà un *fake*! Ecco i soliti sensazionalismi giornalistici. È tutto un complotto!” Paradossalmente, dubitiamo delle foto, ma esse sembrano un modo facile di colmare il nostro bisogno di veder confermata la realtà e intensificata l'esperienza in una forma di consumismo estetico al quale tutti siamo dediti. Le società industriali trasformano i loro cittadini in “drogati d'immagini”, dice Sontag; siamo soggetti a un'estetizzazione del reale che ci anestetizza rispetto al nostro sentimento di irrilevanza, caducità e fallimento. La sofferenza altrui (mentre la nostra è adeguatamente alienata) diviene un argomento di conversazione, un *trending topic* tra i molti: se ai tempi delle prime fotografie dei Lager nazisti, in quelle immagini non c'era niente di banale, dopo averle viste per anni, si è forse arrivati a un punto di saturazione. In questi ultimi decenni, la fotografia impegnata ha contribuito ad addormentare le coscienze almeno quanto a destarle⁴⁴. Il problema delle fotografie e la causa della loro ambiguità, per Sontag, dipende dal fatto che il loro contenuto etico è fragile, mentre quello estetico è invece più duraturo.

3. Il “bello” nel *bellum*: breve excursus storico-artistico

Servono, per Sontag, fotografi in grado di esprimere un'opposizione contro la sofferenza, che prendano una posizione davanti al dolore, che inquadrino e mirino avendo come obiettivo la volontà radicale di protesta, sebbene le intenzioni del fotografo non determinino il significato della fotografia, come nel caso di *ogni* opera. Le foto rendono *visibili* e quindi *reali* per noi privilegiati, al sicuro, porzioni di realtà che preferiremmo ignorare⁴⁵.

Sontag solleva il problema dell'iconografia della vulnerabilità che è ampiamente presente nella storia dell'arte (basti pensare al Laocoonte così come alle crocifissioni): “il desiderio di immagini che mostrano corpi sofferenti sembra essere forte quanto la bramosia di immagini che mostrano corpo nudi”, per secoli “nell'arte cristiana le raffigurazioni dell'inferno hanno permesso di gratificare entrambi questi bisogni primari”⁴⁶.

L'autrice afferma che la pratica di rappresentare atrocità come qualcosa che non è né sublime né sacro, bensì deplorabile e vergognoso, capace di suscitare empatia per le vittime (come non è possibile fare con le figure esemplari dei martiri) e condanna per chi le sevizie è questione moderna. La popolazione civile che subisce le violenze di un esercito vittorioso,

⁴⁴ S. Sontag, *Sulla fotografia*, cit., p. 21.

⁴⁵ Cfr. *ivi*, p. 17.

⁴⁶ *Ivi*, pp. 53-54.

un soggetto laico, si impone nel Barocco, infatti, le acqueforti di Callot del 1633 ritraggono *Le grandi miserie della guerra* in cui la popolazione della Lorena occupata subisce le sevizie commesse dall'esercito francese. Poco dopo, nel 1643, Hans Ulrich Franck esegue una serie di acqueforti i cui protagonisti sono i contadini ammazzati nella guerra dei trent'anni. Goya, poi, nei *Disastri della guerra* (1810-1820) "elimina le attrattive della spettacolarità" della guerra e segna una svolta "nella storia della sensibilità morale e della percezione della sofferenza"⁴⁷, stabilendo un nuovo standard di sensibilità davanti al dolore e nuovi soggetti in grado di suscitare compassione. Nelle sue opere, il racconto è presentato "come un'aggressione alla sensibilità dell'osservatore" infatti "mentre l'immagine invita a guardare, la didascalia, nella maggior parte dei casi, insiste proprio sulla difficoltà di farlo"⁴⁸.

Goya *crea* immagine e didascalia appositamente per sconvolgere: come ogni pittore egli decide come e che cosa rappresentare, mentre, nel caso di un fotografo, si è portati a pensare che questi catturi un'istantanea che riflette qualcosa di realmente accaduto per come è accaduto. Ma Sontag ricorda che dietro a ogni fotografia, ivi comprese quelle di guerra, vi è una scelta deliberata⁴⁹: fotografare significa inquadrare, e inquadrare vuol dire escludere, afferma Sontag. La fotografia è, quindi, un'arte propriamente *critica*.

Le fotografie non sono frammenti casuali di tempo fissati in modo fortunoso, la prospettiva adottata dal fotografo induce lo spettatore a vedere e ad assumere una certa posizione su un fatto senza che vi sia la pretesa di documentarlo in modo asettico o neutrale. La fotografia di guerra non fa eccezione, anch'essa dipende da una scelta. I primi esempi di reportage, ricorda Sontag, sono l'esito di *staging* da parte del fotografo: nel 1855, il fotografo britannico Roger Fenton, viene inviato in Crimea per mostrare l'esercito vittorioso e motivare l'opinione pubblica:

Dopo aver raggiunto la valle bersagliata dai cannoneggiamenti nei pressi di Sebastopoli con la sua camera oscura trainata da cavalli, espose due lastre mantenendo immutata la posizione del treppiede: nella prima versione della celebre foto successivamente intitolata *La valle dell'ombra della morte* (malgrado il titolo, non fu quello lo scenario in cui i Seicento si lanciarono nella loro carica fatale), le palle di cannone sono ammassate a sinistra della strada,

⁴⁷ Ivi, p. 57.

⁴⁸ Ivi, p. 58.

⁴⁹ Come evidenzia Virilio, l'immagine fotografica o cinematografica non è un oggetto prodotto dalla storia come una sorta di fossile, ma un processo che si svolge al suo interno. Non è uno specchio congelato e trasportabile, non mostra una pseudo-realtà, ma descrive e mostra un'operazione che influisce direttamente sulle condizioni in cui è resa possibile. Cfr. P. Virilio, *War & cinema. The logistics of perception*, Verso Books, London, 1981.

ma prima di scattare la seconda fotografia – quella sempre riprodotta – egli diede istruzione di sparpagliare alcune palle di cannone sulla strada.⁵⁰

Sontag porta poi l'esempio di un altro fotografo, un veneziano al servizio dell'esercito britannico: Felice Beato mette in scena un massacro a quasi un anno di distanza da quando si era effettivamente verificato e la foto del desolato Palazzo Sikandarbagh, luogo "in cui c'era davvero stato un gran numero di morti" è il risultato di una scenografia studiata nei minimi dettagli, che è divenuta "una delle prime rappresentazioni fotografiche degli orrori della guerra". Dopo la battaglia del novembre del 1857, le truppe coloniali inglesi e le unità indiane fedeli alla Corona, avevano rastrellato il palazzo e ucciso a colpi di baionetta "i milleottocento difensori Sepoy sopravvissuti, ormai loro prigionieri, gettandone i corpi nel cortile interno; gli avvoltoi e i cani" avevano terminato il lavoro⁵¹. Nella primavera del 858, Beato aveva disposto le rovine in guisa di fossa comune a cielo aperto, aveva distribuito ossa umane nel cortile e aveva scattato. Queste prime immagini di guerra sono molto distanti, guardandole ora, difficilmente ci si sente ingannati scoprendo che sono artatamente prodotte per fini ideologici, anche perché i mezzi dei quali disponevano Fenton e Beato erano decisamente meno maneggevoli della famosa kodak n.1 (inventata pochi anni dopo, nel 1888) e dei successivi modelli fino alle nostre reflex digitali.

A partire dalla guerra del Vietnam, invece, proprio in virtù della facilità e della familiarità della presa diretta, si pretende e si vuole credere che le foto di guerra siano sempre istantanee del vero: solo in questo modo la fotografia può avere "fibra morale" dice Sontag⁵². Non a caso, con le recenti guerre in Afghanistan e Iraq, le condizioni che regolano l'uso delle macchine fotografiche e delle cineprese al fronte per scopi *non militari* si sono fatte molto più rigide, ricorda Sontag. Al contempo, la guerra si avvale di strumenti ottici sempre più raffinati, che consentono ai soldati di bombardare da remoto attraverso le immagini in tempo reale dei luoghi. Sontag cita un insigne esteta della guerra, Ernst Jünger, che negli anni '30 aveva già capito la vicinanza tra macchina fotografica e arma da fuoco⁵³.

⁵⁰ Ivi, pp. 67-68.

⁵¹ Ivi, p. 68.

⁵² Ivi, p. 72.

⁵³ Come scrive Guerri, secondo Jünger "lo sguardo fotografico che fissa obiettivamente i propri *targets* è riprodotto sistematicamente sui campi di battaglia della Prima guerra mondiale come specifico strumento ottico finalizzato all'esercizio di una nuova tecnica di conduzione della guerra", già all'epoca erano presenti armi da fuoco dotate di cellule ottiche e proiettili telecomandati otticamente. Guerri ricorda anche che nascita del *reportage* di guerra, "quale testimonianza oggettiva all'altezza della violenza bellica" è legata al "carattere tipizzante dello sguardo fotografico, l'unico in grado di farsi davvero 'obietti-

Non è un caso se in inglese il servizio fotografico e la sparatoria si definiscono con lo stesso termine: “*shooting*”, e che un fotografo distante da scenari di guerra quale Helmut Newton, celebre per i suoi sontuosi nudi femminili, amasse definirsi “*a gun for hire*”, “una pistola carica”: la fotografia esige il distacco e la violenza, sia sul reale che sul soggetto. “Le fotografie oggettivizzano”⁵⁴. cioè ci mettono di fronte a oggettive sofferenze altrui, ma al contempo ce ne distanziano, ci anestetizzano, poiché come catturare un’immagine, corrisponde ad asportare la traccia di qualcosa di sensibile “che esprime la forza erotica, l’esperienza vitale, l’espressione del singolo”: sul piano della visione, la fotografia porge “un’anestetizzazione della esperienza della visione analoga a quella narcosi che in ambito medico, sospendendo il dolore dal corpo e riducendolo a cadavere, rende possibile l’intervento meccanico del chirurgo”⁵⁵.

L’occhio *obiettivo* della macchina resta lucido, trasparente e sensibile alla luce, espone la vulnerabilità in modo cristallino senza venirne compromesso. Come un testimone disincarnato, la macchina sopprime l’esperienza diretta del dolore inducendo guarda la fotografia a mettersi nei panni dell’osservatore esterno, che non può intervenire. E le foto sono tanto più esplicite, le atrocità tanto più radiosamente oscene, quanto più remoto è il fatto che ritraggono, basti pensare a una tra le numerosissime foto del genocidio in Rwanda nel 1994, per esempio quella di Corinne Dufka intitolata *A Rwandan boy covers his face from the stench of dead bodies*:

Più un luogo è remoto o esotico, maggiori sono le possibilità di avere immagini frontali e a figura intera dei morti e dei moribondi. Di conseguenza, l’Africa postcoloniale esiste nella coscienza del grande pubblico dei paesi ricchi [...] soprattutto come una successione di fotografie indimenticabili che raffigurano vittime con gli occhi sgranati, dagli abitanti del Biafra afflitti dalla carestia verso la fine degli anni ‘60 sino ai sopravvissuti al genocidio di quasi un milione di Tutsi ruandesi nel 1994 o, qualche anno dopo, ai bambini e agli adulti con gli arti troncati durante la campagna di terrore scatenata dal RUF, il Fronte Rivoluzionario della Sierra Leone [...]. Queste immagini trasmettono un duplice messaggio. Mostrano sofferenze scandalose e ingiuste a cui si dovrebbe porre rimedio. E *al tempo stesso confermano che questo è il genere di cose che accade in quei luoghi*.⁵⁶

L’impossibilità di fare qualcosa per le vittime ha due conseguenze: in

vo’ attraverso il proprio distacco dalla ‘zona della sensibilità’”. M. Guerri, *Ernst Jünger. Terrore e libertà*, Agenzia X, Milano 2007, p. 166.

⁵⁴ S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, cit., p. 79.

⁵⁵ M. Guerri, *Ernst Jünger*, cit., p. 165.

⁵⁶ S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, cit., p. 86.

primis essa estetizza il dolore, poiché la fotografia tende a trasformare il suo soggetto, lo abbellisce e lo rende oggetto di contemplazione estetica⁵⁷; in secondo luogo, anestetizza la conoscenza perché lo shock provato si accompagna al sollievo dato dal fatto che “non sta accadendo a *me*”⁵⁸, quindi sono esonerato dal dovermi arrovellare per trovare una soluzione, non mi sento responsabile per quanto accade. Se le fotografie di guerra diventano *belle* (non per il contenuto, ma proprio in virtù della costruzione e del medium utilizzato), è comunque possibile renderle strumento di azione morale?

4. Critica e pratica della trasparenza

Non possiamo farci niente, guardiamo una foto di quella porzione di mondo che piace ai media (a discapito di molte altre, come si è detto) e non possiamo che empatizzare. Chi non proverebbe empatia di fronte alle colonne di madri con figli al collo al confine polacco dell’Ucraina qualche tempo fa? Come possiamo non esprimere disgusto, paura ed empatia per le donne violentate e trascinate via dai terroristi di Hamas il 7 ottobre 2023? Come possiamo pensare che vi sia una guerra giusta quando vediamo la popolazione palestinese in una striscia di terra delimitata dal mare e da un campo minato patire bombardamenti continui per oltre tre mesi? Come possiamo fare spallucce guardando bambini feriti, malati e coperti di polvere in quel che resta degli ospedali di Gaza?

Non è detto che lasciarsi commuovere sia meglio. Il sentimentalismo, come è tristemente noto, è del tutto compatibile con la propensione alla brutalità o ad atti ben peggiori. (Pensate al classico esempio del comandante di Auschwitz che la sera rientra a casa, abbraccia moglie e figli e si siede al pianoforte per suonare un po’ di Schubert prima di cena). La gente non si assuefa a quel che le viene mostrato – se così si può descrivere ciò che accade – a causa della quantità di immagini da cui è sommersa. È la passività che ottunde i sentimenti.⁵⁹

Non possiamo che empatizzare. A distanza. Ma l’empatia e la compassione sono emozioni instabili e necessitano di essere tradotte in azione,

⁵⁷ Sontag ricorda che una fotografia di guerra non dovrebbe mai essere bella e la didascalia non dovrebbe essere moraleggiante, che sarebbe “crucele scoprire la bellezza nelle foto” belliche...eppure “un paesaggio resta pur sempre un paesaggio. C’è bellezza nelle rovine”; (ivi, pp. 90-91).

⁵⁸ Ivi, p. 115.

⁵⁹ Ivi, p. 118.

altrimenti s'irrigidiscono⁶⁰. Secondo Sontag, la vera causa della crescente apatia, o anestesia morale ed emotiva, è l'incapacità di indirizzare in modo efficace rabbia e frustrazione. È vero che non c'è modo di guardare alla sofferenza dell'altro se non a distanza, e comunque non si allevia mai il dolore di altri, non è possibile sostituirsi all'altro che soffre fin nel rovescio della pelle.

Però, si può pensare, riflettere, discernere: l'arte della trasparenza praticata dal fotografo che rischia la vita in guerra è un'arte attiva e attivante. Sontag ravvisa nelle sue parole *Sulla fotografia* una modalità conservatrice di approcciare la questione dell'immagine, limitata alla denuncia dell'erosione del senso di realtà. "Tale tesi è in effetti una difesa della realtà" la cui versione più radicale comporta che non ci sia nulla più da difendere, poiché:

Ci sono solo rappresentazioni: media. Bella retorica, questa. E per molti assai persuasiva, poiché una delle caratteristiche della modernità è il piacere di vivere in anticipo esperienze future. (Tale opinione è associata in particolare agli scritti di Guy Debord, che era convinto di denunciare un'illusione, una mistificazione, e a quelli di Jean Baudrillard, che invece sostiene di credere davvero che le sole cose oggi esistenti siano le immagini, le realtà simulate; sembra trattarsi, insomma, di una specialità francese). Parlare di una realtà diventata spettacolo è di un provincialismo che lascia senza fiato. Equivale, infatti, a universalizzare il modo di pensare di una ristretta popolazione istruita che vive nei paesi ricchi del mondo, dove l'informazione è stata trasformata in intrattenimento.⁶¹

Questo presuppone che siamo tutti spettatori e erode il senso d'ingiustizia per la sofferenza d'altri. Chi ha il privilegio di guardare (o non guardare) a distanza scene di guerra, dalle latitudini ricche e confortevoli di *Caoslandia*, dubita delle immagini e di chi le produce, si interroga sullo statuto della fotografia, e finisce per perdere gradualmente quella capacità di pensare all'azione politica, di pensarsi elemento inserito in un sistema politico⁶². Con

⁶⁰ Cfr. *ivi*, p. 117.

⁶¹ *Ivi*, pp. 126-127.

⁶² Sontag sembra ripercorrere le tesi benjaminiane per le quali "nell'istante in cui nella produzione dell'arte viene meno il criterio dell'autenticità si trasforma anche l'intera funzione sociale dell'arte". Al posto della sua fondazione nel rituale s'instaura la fondazione su un'altra prassi: vale a dire il suo fondarsi sulla politica" (W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica* (I ed. dattiloscritta 1935-1936) in *Id.*, *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Einaudi, Torino 2012, pp. 23-24), laddove la politica "politicizza tutti gli ambiti della vita nella stessa misura in cui essi sono stati neutralizzati dall'economia e dalla tecnica" (W. Benjamin, *[Appunti e annotazioni sul saggio risalenti a due periodi: 1935-1936 e 1938-1940]*, in *Id.*, *Aura e choc*, cit., p. 59).

Benjamin (e Krakauer e Brecht)⁶³, Susan Sontag indica un altro uso *critico* della fotografia, basato sullo sforzo di leggere, smontare, rimontare e interpretare l'immagine di guerra, esercitando quella pratica che è messa in evidenza dal saggio *Davanti al dolore degli altri*, ma anche dalla sua azione concreta in teatri di guerra⁶⁴.

Un'estetica dell'immagine di guerra si traduce in azione politica ed etica e in forza critica contro le ingiustizie: prendere atto delle possibilità di montaggio e lettura della realtà che contraddistinguono l'uso del *medium* fotografico in operazioni belliche implica, per esempio, di istituire nuove modalità di azione politica come nel caso dell'architettura forense di E. Weizman⁶⁵ che studia in che modo le immagini satellitari e prodotte da droni costituiscano in molti casi l'unica testimonianza diretta che un soldato ha di un luogo, e di conseguenza, l'unica esperienza effettiva deriva da immagini.

Quanto più un'immagine è sofisticata e nitida, tanto più l'esperienza di chi la guarda sarà realistica; questo pone due problemi: in primo luogo la definizione (la capacità tecnica) indica una forma di egemonia economica e politica dello Stato che se ne serve (disuguaglianza strutturale); inoltre, un'immagine satellitare, per quanto ad alta risoluzione, è il risultato di "un reticolo a maglie quadrate tutte uguali, dette pixel. Tale griglia filtra la realtà come farebbe un setaccio o una rete da pesca. Gli oggetti di dimensioni maggiori della singola maglia vengono catturati e registrati; quelli più piccoli le sfuggono attraverso e scompaiono. Quelli di dimensione quasi uguale si trovano in una speciale condizione di soglia"⁶⁶. Questo comporta che si debba tenere in conto quello che compare in nega-

⁶³ Si vedano, per esempio, B. Brecht, *Il processo dell'Opera da quattro soldi*, in Id., *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, trad. it. di B. Zagari, Einaudi, Torino 1975; S. Krakauer, *La fotografia*, in Id., *La massa come ornamento*, tr. it. di G. Amirante Pappalardo e F. Maione, Prismi, Napoli 1982.

⁶⁴ Sontag infatti aveva visitato Hanoi nel 1968 e ne aveva tratto un reportage; durante l'assedio di Sarajevo, l'autrice aveva trascorso, malata, ma sempre dotata di una profonda tenacia, diversi mesi accanto alla popolazione.

⁶⁵ Per *Forensic Architecture*, si intende l'attività investigativa fondata da E. Weizman, nel 2010 insieme a un gruppo di architetti, artisti, avvocati, cineasti, colleghi, giornalisti e scienziati che intraprende "inchieste autonome oppure su mandato dei pubblici ministeri di tribunali internazionali e di gruppi ambientalisti e di tutela dei diritti umani, per far luce su violenze di Stato o perpetrate da entità societarie commerciali, specialmente se pertengono all'ambiente edificato. L'agenzia produce complessi probatori che includono perizie su fabbricati, modellini, animazioni, analisi video e cartografia interattiva, e li presenta sotto forma di relazioni sui diritti umani e dell'ambiente a tribunali internazionali, commissioni d'inchiesta, tribunali civili e, in una occasione, all'assemblea generale delle Nazioni Unite" E. Weizman, *Architettura forense. La manipolazione delle immagini nelle guerre contemporanee*, tr. it. di S. Stoja Meltemi, Milano 2022, p. 15.

⁶⁶ Ivi, p. 31.

tivo che “non è solo un’immagine che rappresenta la realtà, ma è esso stesso entità materiale, simultaneamente presenza e rappresentazione”⁶⁷.

Le fotografie devono allora essere interpretate, non solo viste, devono essere confrontate tra loro, quelle diffuse al pubblico e quelle destinate a usi militari devono essere giustapposte. Una fotografia è sempre un’immagine *mediata* del reale: questo non significa scagliarsi contro l’illusorietà della fotografia o denunciarne l’effetto di spettacolarizzazione, ma comprendere che è possibile smontare le “verità” date per incontrovertibili che si vorrebbero trasmettere *immediatamente* con la trasparenza di una foto. L’attività critica resa possibile dalla fotografia pone in condizione di prendere una posizione politica grazie al montaggio di immagini e non contro di esso. In questo modo, si combatte l’anestesia morale causata dal consumo di fotografie e si apre la strada a una ripoliticizzazione della coscienza e dell’agency di ciascuno.

In tal senso, allora, il fotografo di guerra, come l’“architetto forense”, offre il suo lavoro come elemento di ricostituzione dell’esperienza politica. Un fotografo onesto è, in questo senso, un critico: se il bravo critico d’arte è colui che sollecita e attiva il rapporto del fruitore con l’opera (per esempio un romanzo, un quadro) sottraendo se stesso, facendosi lente e tramite affinché l’opera (come contenuto e stile insieme) arrivi al fruitore, altrettanto il fotografo di guerra non si impegna a rimediare alla nostra ignoranza delle cause di un conflitto, non vuole conservare la memoria che è sempre e comunque identitaria e parziale, ma può darci modo di pensare oltre all’empatia di chi distoglie lo sguardo dal macello della guerra e oltre al cinismo di ne ha viste tante e sa che il mondo va così.

Un fotografo-critico è quello che fa del suo corpo un supporto invisibile e la cui morale dell’astensione è, in realtà, veicolo di azione per noi, ed è quindi indispensabile, in quanto ci invita:

A prestare attenzione, a riflettere, ad apprendere, ad analizzare le ragioni con cui le autorità costituite giustificano le sofferenze di massa. Chi ha provocato ciò che l’immagine mostra? Chi ne è responsabile? È un atto scusabile? Si sarebbe potuto evitare? Abbiamo finora accettato uno stato delle cose che andrebbe invece messo in discussione? Sono queste le domande da porsi, nella piena consapevolezza che lo sdegno morale, al pari della compassione, non è sufficiente a dettare una linea di condotta.⁶⁸

Il fotografo agisce in modo critico permettendo che chi vede quel che sceglie di inquadrare e documentare si attivi e non si quieti in quell’immaginaria (estetizzante) partecipazione al dolore altrui, che è cifra di una

⁶⁷ Ivi, p. 32.

⁶⁸ S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, cit., p. 135.

grande anestesia morale e di una passività che ottunde i sentimenti e il pensiero quando diciamo, rassegnati al nostro sconforto: “non possiamo farci nulla”. Il fotografo di guerra, il cui più grande desiderio, soleva ricordare Robert Capa, è la disoccupazione, rischia la vita ponendosi di fronte al dolore degli altri con l’occhio freddo e obiettivo della camera⁶⁹; egli sceglie accuratamente la prospettiva di un’immagine e, inquadrando, opera una critica della realtà prendendo posizione (letteralmente e in senso figurato) rispetto all’ingiustizia, alla violenza, all’orrore⁷⁰.

Sontag mostra che cosa possiamo fare: dobbiamo sforzarci di *pensare*⁷¹. A partire dallo shock provocato dalle fotografie e dall’esposizione delle didascalie, il fotografo ci aiuta a guardare, ad assumere una posizione, pur sapendola parziale. Dobbiamo obbligarci a guardare, ma soprattutto a riflettere, ad attivare l’empatia in direzione di un risveglio da quel torpore morale e cognitivo che ci fa sentire impotenti. Non possiamo fare nulla per togliere la sofferenza delle vittime, ma dobbiamo sforzarci di limitare l’ingiustizia a tutti i livelli, e questo dipende anche dalla facoltà di assumere la giusta posizione davanti al dolore degli altri, e alla guerra. Anche se non capiamo:

Non ce la facciamo. Non possiamo immaginare quanto sia terribile e terrificante la guerra; e quanto normale diventi. Non capiamo e non immaginiamo. È questo ciò che pensano con convinzione tutti i soldati, e tutti i giornalisti, gli operatori umanitari, gli osservatori indipendenti che si sono ripetutamente esposti al fuoco e hanno avuto la fortuna di eludere la morte che ha falciato chi stava loro vicino. E hanno ragione.⁷²

⁶⁹ Lo stesso Robert Capa, che era scampato a scenari di guerra a forte rischio come lo sbarco in Normandia, morì proprio nell’esercizio ‘trasparente’ della sua professione, nel 1954 durante la guerra in Indocina quando, volendo fotografare alcune truppe francesi in procinto di evacuare e distruggere due fortini nei pressi di Hanoi, calpestò una mina cercando di inquadrare una colonna in avanzamento; cfr. R. Whelan, *Robert Capa: a biography*, Knopf, New York 1985.

⁷⁰ Si veda in merito il documentario dedicato al reporter James Nachtwey: C. Frei, *War Photographer*, (2001).

⁷¹ In realtà Sontag fa molto di più, infatti, durante il lungo assedio di Sarajevo, decide di trascorrere, nonostante la leucemia che la affliggeva, alcuni mesi nella città. Il dono di Sontag alla popolazione rappresenta perfettamente la sua coscienza di intellettuale attiva e *belligerante*: in una notte dell’agosto del 1993, al lume di candela, il palcoscenico del teatro Teatro nazionale si anima con le scene scarse di *Aspettando Godot*, sceneggiato per un pubblico di feriti, dopo infinite sospensioni delle prove per allarme bomba. Sontag non sceglie di girare un documentario o di scrivere cronache dal fronte per la stampa estera., ma *fa qualcosa per i civili* parlare alla (e con la) gente di Sarajevo, attraverso una *pièce* fondamentale del Novecento che non rappresenta direttamente la guerra, ma ne mette in scena gli aspetti meno spettacolari, quali l’attesa disperata per una salvezza mai garantita, per una promessa cui si deve credere. Per forza. Per quella medesima forza vitale che ci porta a reagire di fronte alla sofferenza e a cercare, con i modesti mezzi quali quelli del lavoro della critica, un cambiamento.

⁷² Ivi, p. 144.

Cartoline dal fronte. La fotografia di guerra tra anestesia morale e pratica critica della trasparenza in Susan Sontag

This essay examines Susan Sontag's reflections on war photography. Beginning with the observation that much of the world's conflict is invisible to us, while there are wars that we see in photographs and videos every day, Sontag analyzes the relationship between the beholder and the image that captures the pain and suffering of the others. The essay examines the evolution of Sontag's thinking about photography from her initial understanding of it as an agent of moral anaesthetization and detachment from a concrete relationship to suffering. Sontag's thinking turns out to be in part a precursor of Byung-Chul Han's reflections on the palliative society. However, Sontag moves from an initially "apocalyptic" position of the medium of photography to a reassessment of photography as a critical art, as a medium that enhances empathy, but which must above all contribute to reflection. Only an unsentimental reflection on war photography can help to increase its capacity for protest and its impact on reality. The photographer makes himself transparent, takes away his agency and does not engage in war to show a part of the world; he risks his life to make suffering a source of moral action and of social change. In line with this position, Eyal Weizman also uses the medium of the image to call for instances of justice in war scenarios through forensic architecture.

KEYWORDS: Susan Sontag, War Photography, War, Empathy, Critical thinking

Silvia Capodivacca

Fenomenologia dell'esistenza nomade.

Una linea di fuga deleuzeana

Il "magma nomadico"

Con il presente contributo vorremmo analizzare l'importanza della categoria dello *spazio* nell'individuazione di un conglomerato sociale. La domanda dalla quale si dipana il nostro intervento è la seguente: *in che modo le relazioni che instauriamo con lo spazio circostante influiscono sulla formazione dei gruppi sociali?* Ovvero: *quanto l'ambiente e le modalità con le quali a esso ci rapportiamo determinano il carattere del nostro stare al mondo?* Per corrispondere all'interrogazione prendiamo specificamente in considerazione il caso delle popolazioni nomadi. È opinione comune che la cosiddetta Rivoluzione neolitica abbia condotto gran parte dell'umanità ad abbracciare uno stile di vita agricolo e, per ciò stesso, sedentario. Ma come vivevano, e come vivono ancor oggi, le popolazioni che non hanno compiuto questo passo, preferendo la caccia, la raccolta e il costante spostamento nello spazio? L'oggetto del nostro *excursus* sono le popolazioni non sedentarie, il cosiddetto «magma nomadico» (Bianchi, p. 40) che conta attualmente 10-12 milioni di individui i quali, nonostante il numero non del tutto irrilevante, non lasciano tracce abitative permanenti: il nomade non costruisce case, non vive in città (Turri 2003, pp. IX-X), ma passa e 'scivola' sul terreno che occupa solo temporaneamente.

Secondo Deleuze&Guattari, gli storici considerano i nomadi come un'umanità povera che non ha capito pressoché nulla: dalla tecnologia (che non assimila) all'agricoltura (alla quale non si adegua) fino agli Stati e alle città (che distrugge), apparentemente non c'è settore nel quale i nomadi abbiano compiuto quel progresso che è invece tipico delle società sedentarie (Deleuze&Guattari, p. 571). L'idea che le socie-

tà primitive siano incomplete è d'altronde un pregiudizio largamente condiviso, quantomeno dal senso comune e, in passato, anche dalla comunità scientifica. Almeno fino all'inizio del XX secolo, si credeva che la socialità fosse linearmente progredita da una fase di infanzia nomadica, verso una giovinezza pastorale e, infine, una maturità coincidente con lo stadio agricolo-sedentario. L'economista ottocentesco Friedrich List fu uno dei promotori di tale idea di progresso ascendente associato ai vari stadi di sviluppo dell'umanità, ma la sua posizione non era certo minoritaria se, nel corso del tempo, le società nomadiche sono state variabilmente definite come 'primitive' (cioè arretrate, elementari, rudimentali) o 'senza Stato' (quindi incomplete, politicamente disordinate) (Clastres 1977, p. 137).

Per questo, già nel 215 a.C. Qin Shi Huangai (primo imperatore cinese, noto per aver commissionato il celebre 'esercito di terracotta') fece erigere una muraglia contro i nomadi, preludio della ben più nota fortificazione edificata in epoca medievale. L'opera nasceva dalla volontà di frapporre una barriera architettonica che delimitasse e proteggesse il neonato impero cinese dalle influenze culturali esogene e randagie (Bianchi, pp. 25-26).

Alla fine l'opera fu compiuta. La muraglia si estendeva per 4000 chilometri, la sua altezza raggiungeva i 10 metri e ogni 60-100 metri si elevavano le torri di vedetta. [...] Ma non era solo lo scopo della difesa che perseguiva il governo Ch'in innalzando la muraglia. Nella relazione del funzionario Ko Ying è riferito che le tribù di confine, oppresse dai funzionari cinesi, i servi, i criminali e le famiglie di emigranti politici non fanno che sognare la fuga oltre confine e dicono che «presso gli Unni è piacevole vivere». (Gumilev, p. 50)

L'esempio di questa fortificazione ci permette di connettere la percezione che da sempre si ha dei nomadi con le azioni concrete intraprese dai sedentari per difendersi o isolarsi da essi. Nonostante le società nomadiche siano state frequentemente percepite e descritte come arretrate o incomplete, la loro influenza e l'interazione con le società sedentarie erano significative, al punto da richiedere imponenti opere difensive e strategie politiche. Questa complessa dinamica tra nomadi e sedentari sottolinea anche una ricca tessitura di interdipendenze, conflitti e scambi culturali. La citazione di Gumilev suggerisce un ulteriore livello di complessità: nonostante le barriere fisiche e le narrazioni distorte, c'era infatti chi, dall'interno delle società sedentarie, guardava ai nomadi con un senso di ammirazione o addirittura di desiderio, nei confronti di uno stile di vita diverso, forse percepito come più libero o armonico. Questa tensione tra la volontà di ordine e controllo, rappresentata dalla costruzione della muraglia, e la fascinazione o l'aspirazione alla libertà attribuita alle culture nomadiche, riflette la complessità delle interazioni

umane e la difficoltà di categorizzare rigidamente le società in termini di progresso o arretratezza.

Anche Jared Diamond (2005) si è occupato di mostrare l'infondatezza di certi luoghi comuni che pure sono difficili da scalzare, almeno dalla sfera del preconcio collettivo. Specificamente, le sue ricerche sul campo gli hanno permesso di liberarsi di due macroscopici errori di valutazione delle popolazioni nomadi. Il primo concerne l'idea per la quale coloro che ancor oggi resistono alla rivoluzione neolitica (e che dunque rifiutano l'agricoltura) siano cognitivamente inferiori agli uomini che invece sono divenuti stanziali e hanno dato vita a civiltà sedentarie.

Vivere al di fuori della protezione che lo Stato assicura significa senza dubbio essere esposti a un insieme di pericoli, ma ciò permette altrettanto di conservare l'individuale capacità di rapportarsi e reagire, di volta in volta, agli stimoli che il mondo offre. Il ribaltamento del luogo comune è confermato anche dallo studioso del mondo arabo Fuad Baali:

Alcuni nomadi sono originariamente più intelligenti di molti dei cittadini; ma l'urbanizzazione e i suoi fattori concomitanti, come ad esempio l'artigianato e le raffinate abitudini e consuetudini tecniche associate alla condizione urbana, fanno apparire gli abitanti delle città più sofisticati dei nomadi (Baali 1988, p. 36, trad. nostra)

Il secondo giudizio – errato – che siamo portati ad attribuire alle popolazioni nomadi è che il loro stile di vita implichi un più ampio dispendio di energie e un più faticoso lavoro. In realtà, l'idea secondo la quale il contadino farebbe meno fatica del cacciatore-raccogliatore nomade è un assunto che non trova riscontro nella realtà dei fatti (Diamond, p. 77). Infatti, laddove il nomade utilizza l'energia fornita dal sole e trasformata dagli animali, l'agricoltore è impegnato in un'operazione di modificazione ambientale molto più onerosa in termini energetici e, dunque, anche di lavoro. In questo secondo caso, infatti, si tratta non più di sfruttare l'ambiente bensì di procedere a una radicale *alterazione* dello stesso (Turri 2003, p. 141).

Cause ambientali, effetti culturali

Resta da spiegare perché la grande maggioranza della popolazione attuale viva in contesti sociali che variabilmente si sono articolati a partire da un regime agricolo di fondo. Perché, in altre parole, si è imposta l'agricoltura su caccia e raccolta? Non è tanto un problema di imposizione dell'agricoltura al nomadismo; la questione si gioca, piuttosto, sulla differenza radicale che attraversa e separa queste due *Weltanschauungen* e che

ha determinato, in un caso, una supremazia anche di ordine numerico. La questione, riformulata, è dunque la seguente: a quali condizioni si rende preferibile optare per la sedentarietà oppure per il nomadismo? E cosa consegue da questa scelta? Di nuovo, Diamond ci viene in aiuto: in *Armi, acciaio e malattie*, infatti, egli prende in esame la differenza che sussiste, a livello planetario, tra l'asse Est-Ovest e quello Nord-Sud.

La peculiare conformazione del globo terracqueo è tale per cui vi sono alcune aree – quelle in cui, non a caso, si è più rapidamente diffusa l'agricoltura – nelle quali le terre emerse si sarebbero sviluppate lungo la direttrice orizzontale, e altre dalla morfologia più orientata alla verticalità. La prima circostanza descrive la situazione del continente eurasiatico. L'asse Est-Ovest infatti, a differenza del suo opposto complementare, facilita la diffusione delle specie sia animali che vegetali, le quali, alla medesima latitudine e godendo quindi di simili condizioni climatiche, si sono propagate più agevolmente. Per un effetto domino, l'abbondanza delle specie avrebbe favorito la domesticazione delle stesse, il passaggio poi a una vita sedentaria, nonché la creazione di un *surplus* alimentare, la stratificazione sociale e pure l'emergere delle tecnologie, le quali, infine, avrebbero spinto le popolazioni che ne erano dotate alla scoperta e alla conquista di nuovi territori (Diamond, p. 63). In altre parole, una determinata conformazione geografica produce un'abbondanza di risorse materiali; da ciò viene stimolato l'accumulo, si spinge alla sedentarietà, vengono annesse nel tessuto sociale vere e proprie sacche di inoperosità, nonché si genera, in ultima istanza, una stratificazione sociale, la quale si caratterizza proprio per la differenziazione dei ruoli, ovvero per l'ineguaglianza delle funzioni assunte dai membri del gruppo.

La transizione dalla caccia e raccolta all'agricoltura e, quindi, alla vita sedentaria, può essere pertanto spiegata considerando una serie di fattori che hanno reso l'agricoltura preferibile in determinate condizioni e contesti. Questa transizione è avvenuta a causa di una serie di vantaggi comparativi e condizioni favorevoli, in primo luogo geografici, che hanno reso l'agricoltura e la sedentarietà opzioni più vantaggiose per molti gruppi umani.

Assenze

Neutralizzare l'idea di una assiologia, ovvero della presenza di una scala di valori socio-istituzionali universalmente condivisa tramite la quale sia possibile giudicare le diverse forme del vivere comune non significa però abolire le enormi differenze che sussistono, innegabilmente, tra questi due modi di vivere.

Passiamo quindi in rassegna alcuni tratti espliciti del nomadismo, dividendo gli stessi in due categorie principali, cioè quella delle assenze e quella delle preferenze. Con 'assenze' ci riferiamo alle caratteristiche che sono naturalmente irrimediabili nella società nomadica a causa di fattori geo-sociali e non per una scelta consapevole o un esplicito rifiuto: si tratta di elementi semplicemente non presenti in tale stile di vita. Con il termine 'preferenze', invece, indichiamo le scelte consapevoli e le inclinazioni specifiche dei nomadi che definiscono e arricchiscono il loro modo di vivere unico.

I nomadi 'mancano' costitutivamente, cioè sono pochi, e anche i movimenti che descrivono nello spazio indicano che la loro tendenza è alla dispersione piuttosto che alla concentrazione. La loro società non è basata sul lavoro (altra significativa assenza, visto che vi dedicano in media due o tre ore al giorno), bensì su una sua generale distribuzione presso tutti i membri (Turri 2003, p. 103). Quanto all'economia, essa è certamente presente, ma mai prevalente rispetto all'assetto sociale che la determina.

Nelle società primitive l'economia non è una «macchina» che funziona autonomamente: è impossibile separarla dalla vita sociale, religiosa, rituale. Non solamente l'ambito economico non determina lo stato della società primitiva, ma è piuttosto la società che determina l'ambito e i limiti dell'economia. (Clastres 2013, p. 111)

Si determina in questo modo una società nella quale i bisogni vengono soddisfatti, ma non subordinati alla produzione – essi non risultano cioè legati all'offerta di mercato. Non dobbiamo tuttavia immaginare le società nomadiche come collettività della penuria. Al contrario, esse si configurano come le «prime società dell'abbondanza» e le «prime società del tempo libero», secondo il felice binomio coniato da Sahlins (1972, pp. 1-39). Si tratta, infatti, di società floride e laboriose, i membri delle quali sono tutti impiegati nel doppio processo, incessante, di produzione e consumazione.

I nomadi, in secondo luogo, sono popoli senza scrittura, il che li rende anche privi di storia e di memoria. Essi non si possono permettere il sostentamento di una classe non impegnata nell'approvvigionamento della sussistenza individuale e collettiva, pertanto devono rinunciare agli scrivi e alla storia che essi potrebbero tramandare. Non lasciano tracce, né per gli altri né per loro stessi: scorrono con i carri attraverso il paesaggio allo stesso modo in cui transitano le loro vite, prive di un ancoraggio alla memoria di ciò che è stato. Bernard Sellato ritrova questa caratteristica presso i nomadi del Borneo, i quali, sostiene l'antropologo, non hanno memoria storica: ricordano di volta in volta più o meno solo uno o due secoli (Sellato, p. 163).

In questo modo, dunque, da un lato l'esistenza del nomade è molto più schiacciata sul presente, ma anche più proattiva rispetto a quella del sedentario, perché, giorno dopo giorno, si trova nella condizione di inventare inedite forme di senso o comunque nuove declinazioni delle narrative sociali e culturali troppo debolmente tramandate attraverso le generazioni precedenti. La spinta all'innovazione, evidentemente, è altrettanto viva anche presso le popolazioni stanziali; in questo caso, però, essa non configura delle 'variazioni' bensì un progresso. In altri termini, mentre l'essere umano nomadico presenta uno spettro di varianti in continua evoluzione, ma equivalenti sul piano assiologico, la tendenza dell'individuo stanziale è quella di migliorare, di avanzare ed evolversi, spinto dall'intima convinzione che così come c'è stato un punto di partenza, testimoniato dalla storia del passato, vi sarà anche un punto di arrivo, un traguardo, una meta da raggiungere e che solo a causa della contingenza dell'attualità esso risulta imperscrutabile.

Il sedentario è, potremmo dire, un migrante che però sa già di voler raggiungere un luogo altro, distante e agognato come migliore di quello di partenza. Il nomade, invece, paradossalmente, è piuttosto colui che segna il passo, sta sul posto, declina la propria vita in molteplici sensi, ma non profila con ciò una traiettoria che vada da un punto originario a un altro successivo, in una progressione infinita. I nomadi conducono migrazioni circolari, entro uno spazio endo-dromico (cfr. Barral): il limite dell'estensione territoriale è preciso, l'al di fuori è visto come un *no man's land*, una terra di nessuno evitata dai membri della società (Sellato, p 175), ma all'interno di questo paesaggio non si stabiliscono divisioni confinarie di sorta, in modo che non si proceda mai linearmente, ma sempre con moto circolare, labirintico, spiraliforme. Con i nomadi, in altre parole, si ha sempre a che fare con movimenti, non con velocità.

Preferenze

Accanto alla tavola delle assenze, è opportuno provare ad abbozzare anche quella delle preferenze. In questo caso, si tratta di passare rapidamente in rassegna alcuni connotati rispetto ai quali i nomadi avrebbero espresso specifiche inclinazioni.

In prima istanza, anche da quanto poco sopra esplicitato, si può dedurre facilmente che la società nomadica professa e pratica la parità tra i sessi. L'egualitarismo si origina dalla distribuzione del lavoro che avviene su base sostanzialmente anagrafica e non sessuale. Lo storico Al-Omari osserva in relazione ai khanati mongoli:

Mai avevamo visto al tempo nostro la donna aver tanto potere quanto quella ne aveva, e neppure mai udimmo d'alcunché di simile in epoche a noi vicine. (considerazione citata da Grekov, p. 93)

Gli ordini erano emanati tanto dai khan quanto dalle khatun e quest'uguaglianza di diritti è messa in luce anche dalle fonti del XIII secolo, nonché dalla testimonianza di Giovanni da Pian del Carpine, che sottolinea perfino l'uguaglianza di diritti tra il figlio di una concubina e quello della propria moglie (pp. 53-54).

Ogni individuo è polivalente, tutti sono variabilmente chiamati a svolgere ogni funzione e pertanto l'unico imperativo valido è quello dell'uguaglianza assoluta, che afferma: «Tu non vali più degli altri, tu non vali meno di altri» (Roberto Marchionatti, *La riflessione sulla libertà selvaggia di Pierre Clastres*, in Clastres 2013, p. 12).

La preferenza verso l'egualitarismo è naturalmente connessa al rifiuto da parte dei nomadi ad attivare un dispositivo di potere nei confronti del proprio capo, o meglio dell'indisponibilità a considerare come sovrana la sua autorità. Riprendendo Clastres (1977, p. 150), diremo che il capo non dispone d'altro che del *prestigio* che, scegliendolo, la popolazione gli riconosce. Tale credito non si traduce in potere legislativo, né il suo valore è assoluto, supremo, autonomo o incondizionato. Al contrario, egli è *al servizio* della società ed è quest'ultima a esercitare un potere sul proprio *leader*.

L'effetto di questo rifiuto della trascendenza del potere implica un'equivalente insofferenza verso l'obbedienza. Più di qualche storico e antropologo ha messo in evidenza la naturale propensione dei nomadi alla ribellione al potere costituito. Da sempre, i sedentari hanno visto i nomadi come popolazioni ribelli e incontrollabili, caratterizzate da un comportamento turbolento e indomabile.

Macchine da guerriglia

È inevitabile che l'incompatibilità tra nomadi e sedentari sfoci nello scontro diretto – che in effetti si è storicamente e ripetutamente verificato. Nel capitolo di *Mille piani* che va sotto il titolo di *Trattato di nomadologia*, si parla di «macchina da guerra» per indicare ciò che

appare del tutto irriducibile all'apparato di Stato, esteriore alla sua sovranità, anteriore al suo diritto: viene da altrove. [...] Fa valere il *furor* contro la misura, la celerità contro la gravità, il segreto contro il pubblico, la potenza contro la sovranità, la macchina contro l'apparato. (Deleuze&Guattari 2006, p. 518)

La macchina da guerra (macchina da 'guerriglia', potrebbe altresì venire definita) non si basa su uno schema strategico, ma irrompe sulla scena militare infrangendo ogni legge. La sua forza risiede nella totale imprevedibilità: è promotrice di un'azione scomposta, che non segue alcun cerimoniale né si attiene a un codice di battaglia condiviso. Le testimonianze a riguardo sono moltissime: Ibn Khaldun nella *Muqqadimah* (1978, p. 171) sottolinea che nel deserto (così come nelle steppe e negli altri luoghi del nomadismo) non si ottiene nulla senza una lotta, e che dunque questo stato di vita è assolutamente normale per i non sedentari. Gli Unni invece, secondo la ricostruzione di Gumilev (p. 71), fingevano la ritirata per poi incombere con imboscate e altre manovre. Ma il momento del temporaneo ripiegamento coincideva con la dispersione: ogni guerriero prendeva una direzione diversa, in modo che i nemici non riuscissero a identificarli, né tantomeno a batterli. Il loro modo di combattere, così come quello di arretrare, mancava dell'organicità istituzionalizzata delle tecniche militari statuali.

Possiamo immaginare e concedere che queste narrazioni siano state enfatizzate dai resoconti che ne sono stati tratti, ma esse danno comunque la misura del modo in cui i nomadi delle steppe asiatiche vivevano il momento del combattimento, che era per loro un gioco al massacro, e non il luogo di riassetto di equilibri o il terreno a partire dal quale si sarebbero potute stabilire nuove relazioni, proficue alleanze.

Tale scatenarsi della violenza, tuttavia, non comporta una pari conflittualità verso l'interno della formazione sociale, laddove vige invece un clima di concordia e generale pacificazione. La guerriglia è un'azione totale ma limitata, prevede una mobilitazione generale, ma la disarticolazione che la connota non le permette di costituirsi come alcunché di permanente o essenziale alla società che la innesca. I nomadi combinano quindi una natura pacifica e crudele. Chi si oppone al flusso, coloro che intendono deviare il corso naturale della corrente – e così 'assegnare le parti' – vengono posti sotto attacco. Ecco infatti alcuni dei caratteri che Deleuze & Guattari individuano della scienza nomade, decisamente ecentrica rispetto all'epistemologia classica:

1. Il flusso è la realtà stessa o la consistenza.
2. Si tratta di un modello di divenire e di eterogeneità che si oppone allo stabile, all'eterno, all'identico, al costante [...].
3. È la differenza fra uno spazio *liscio* (vettoriale, proiettivo o topologico) e uno spazio *striato* (metrico): in un caso «si occupa lo spazio senza contarlo», nell'altro «lo si conta per occuparlo». (Deleuze & Guattari, pp. 530-531)

La 'macchina da guerra' nomade, come descritta da Deleuze & Guattari, rappresenta una forza dinamica e imprevedibile, un simbolo di

resistenza contro le strutture stabilite e un rifiuto delle norme e delle strategie convenzionali. Questa visione della guerra riflette un approccio fondamentalmente diverso alla vita, alla strategia e al conflitto. La guerriglia nomade non è solo una tattica militare, ma un'espressione della loro percezione e interazione con il mondo, che privilegia e preferisce l'adattabilità, la velocità e la fluidità rispetto alla rigidità e alla prevedibilità. In altre parole, la realtà come flusso, il rifiuto dell'identico e del costante, nonché la distinzione tra spazio liscio e spazio striato, non sono solo metafore della tattica militare, ma rappresentano modi fondamentalmente diversi di comprendere e interagire con il mondo, e dunque, allo stesso tempo, un richiamo potente alla comprensione e all'apprezzamento della diversità e della complessità.

Una società contro lo Stato: l'anti-comunità

L'analisi condotta ci permette di elaborare alcune considerazioni conclusive sul fenomeno del nomadismo. In particolare, ciò che intendiamo considerare è l'ipotesi, apparentemente paradossale, secondo cui la società nomade può venire intesa come un'anti-comunità. Per comprendere i termini della proposta, principiamo dalla definizione di Clastres, oggi largamente condivisa, del nomadismo interpretato nei termini di una «società contro lo Stato» (Clastres 1977, pp. 147-148).

Lo Stato è l'apparato che amalgama le differenze e abolisce il molteplice, mentre la società nomadica è il luogo della pluralità, dove un gruppo eterogeneo si riconosce in una totalità non oppressiva delle singolarità. In *Comunità e società* (pp. 15-36), Tönnies interpreta il primo dei due concetti come un particolare gruppo avente una vita organica, mentre la società come una formazione esclusiva, una pura costruzione mentale. Riportiamo anche un estratto da Esposito, che nell'incipit del suo *Comunitas* dichiara:

comunità è una "proprietà" che appartiene ai soggetti che si accomunano: un attributo, una definizione, un predicato che li qualifica come appartenenti al medesimo insieme, o una "sostanza" prodotta dalla loro unione. (Esposito, pp. 2-3)

Come giudicare queste accezioni in relazione al nomadismo? Pare che questo fenomeno si collochi al di fuori dell'orizzonte comunitario, che, invece, dalla formazione dello Stato dipende direttamente. Le comunità sono accomunate dallo svolgimento di funzioni inessenziali, accessorie rispetto alla sopravvivenza dell'individuo che vi prende parte, il quale tuttavia attribuisce loro un'importanza o un valore cruciali.

In altri termini, la comunità descrive una relazionalità inter-umana di tipo sovrastrutturale: l'individuo entra nella comunità per scelta o comunque sulla base di una serie di connotati ideologici associati alla sua persona, quali la fede, la nazione, gli interessi e così via. È un senso di *appartenenza* quello su cui variabilmente convergono le fonti riportate: lo Stato determina sì la nozione di possesso, ma è ugualmente lontano dai suoi cittadini, assumendo la forma di un ente distante e assente dalla vita quotidiana di coloro che rientrano sotto la sua garanzia. Dalla discrepanza tra la necessità di protezione e la contemporanea sensazione di essere lasciati a proprio destino, emerge il bisogno di comunità, l'impulso a fare rete con chi sentiamo invece vicino, con qualcuno cioè in cui ci si possa finalmente riconoscere. Nella vita normata dalle istituzioni statali, alla fase dell'abbandono segue quella della confidenza, ritrovata nell'ambiente comunitario.

Diversamente vanno le cose presso i nomadi. La società nomadica è sì puramente funzionale, perché priva di ideologia; essa, inoltre, non può nemmeno dirsi 'intellettuale' come invece lo sono le comunità, perché è elementare, cioè si caratterizza per la semplice capacità di entrare in risonanza con lo spazio e modularsi su di esso. In questo scenario, la società nomadica emerge come un'entità distinta e autonoma, che sfida le convenzioni stabilite e mostra da una nuova prospettiva le nozioni tradizionali di comunità e di appartenenza. Senza bisogno delle sovrastrutture comunitarie, i nomadi incarnano la diversità e la fluidità, celebrando un'esistenza che si adatta costantemente e dinamicamente al suo ambiente. La loro vita, caratterizzata da un rapporto diretto e non mediato con lo spazio, svela un modello basato sull'interazione armonica e non coercitiva con la natura. La società nomadica, quindi, non solo si distingue per la sua funzionalità e assenza di sovrastrutture ideologiche, ma rappresenta anche una sfida alle nozioni statiche di comunità, mostrando che la relazionalità umana può trovare un'espressione autentica e spontanea anche al di fuori della dimensione statale e istituzionale alla quale la maggior parte di noi è abituata. I nomadi, quindi, contribuiscono a mappare nuove possibilità del vivere, portando alla luce una gamma di prospettive che, senza loro, noi sedentari avremmo considerato audaci o addirittura scandalose da esplorare.

Bibliografia

- Baali, F., *Society, State, and Urbanism: Ibn Khaldun's Sociological Thought*, SUNY Press, Albany 1988
- Barral, H., *Les populations nomades de l'Oudalan et leur espace pastoral*, ORSTOM, Paris 1977
- Bianchi, V., *Gengis Khan. Il principe dei nomadi*, Laterza, Roma-Bari 2005
- Clastres, P., *La Société contre l'État. Recherches d'anthropologie politique*, Paris 1974, tr. it. di L. Derla, *La società contro lo Stato. Ricerche di antropologia politica*, Feltrinelli, Milano 1977
- Id., *La question du pouvoir dans les sociétés primitives* (1976), *Archeologie de la violence* (1977), *Liberté, Malencontre, Innomable* (1976), *Âge de pierre, âge d'abondance* (1976), Paris 1980, tr. it. di G. Lagomarsino, *L'anarchia selvaggia. Le società senza Stato, senza fede, senza legge, senza re*, Elèuthera, Milano 2013
- Deleuze, G., Guattari, F., *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris 1980, tr. it. a cura di M. Guareschi, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Castelvechi, Roma 2006
- Diamond, J., *Guns, Germs, and Steel. The Fates of Human Societies*, Penguin, London 2005, 3a ed., tr. it. di Civalleri, L., *Armi, acciaio e malattie. Breve storia del mondo negli ultimi tredicimila anni*, Einaudi, Torino 2006, 3a ed.
- Esposito, R., *Communitas. Origine e destino della comunità*, Einaudi, Torino 1998
- Giovanni Da Pian Del Carpine, *Historia Mongolorum quos nos Tartaros appellamus*, tr. ingl. Di E. Hildilger, *The Story of the Mongols whom we call the Tartars*, Branden, Boston 1996
- Grekov, B.D., *Zolotaya Orda i eyo padenie*, tr. it., *L'orda d'oro. Le conquiste militari dei Mongoli, l'invasione della Russia, la grande minaccia all'Europa occidentale*, Res Gestae, Milano 2013
- Gumilev, L.N., *Khunnu*, Moscow 2003, tr. it. di C. Cosetti, *Gli Unni. Un impero di nomadi antagonisti dell'antica Cina*, Res Gestae, Milano 2014
- Ibn Khaldun, *The Muqqadimah*, 1377, en. tr. by Franz Rosenthal, Princeton University Press, Princeton 1981
- Sahlins, M., *Stone Age Economics*, Aldine-Atherton, Chicago&New York 1972

Sellato, B., *Nomades et sédentarisation à Borneo. Histoire économique et sociale*, Édition de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris 1989

Tönnies, F., *Gemeinschaft und Gesellschaft*, Leipzig 1887, tr. it. a cura di M. Ricciardi, *Comunità e società*, Laterza, Roma-Bari 2011

Turri, E., *Nomadi. Gli uomini dei grandi spazi*, Fabbri, Milano 1978, 2a ed.

Id., *Gli uomini delle tende. Dalla Mongolia alla Mauritania*, Bruno Mondadori, Milano 2003

Fenomenologia dell'esistenza nomade. Una linea di fuga deleuzeana

The article delves into the relationship between space and the formation of social groups, with a special focus on nomadic populations. It examines these societies, which are often misunderstood or undervalued by their sedentary counterparts. In doing so, it challenges widespread prejudices and uncovers the intricate cultural dynamics and preferences of nomads. The text dives deep into the 'nomadic magma,' highlighting the nomads' resistance to a simplistic, linear understanding of human history.

Additionally, the article seeks to explore the importance of space in defining a social conglomerate. It questions the prevailing belief that time is more crucial than space in identifying a discernible human collective. This leads to a pivotal inquiry: How do our interactions with the space around us shape the formation of social groups? Specifically, how does our environment and our relationship with it define our lifestyle? This perspective not only sheds light on everyday practices but also reveals the deep cultural, social, and philosophical connotations associated with a nomadic way of life. The methodological foundation of the research is grounded in the "Treatise on Nomadology" from Deleuze & Guattari's *A Thousand Plateaus*. This is not only implicitly referenced throughout the study but is also directly engaged with in an effort to unravel the characteristics of the 'nomad science'.

KEYWORDS: Nomadismo, Mille piani, Deleuze, Spazio, Scienza nomade

Pierre Dalla Vigna

Per un'estetica dell'erranza

Marrani, nicodemiti e filosofi in transito nel mondo globalizzato del XVI e XVII Secolo

1. Marrani e pensiero nomade

E se per finire, suggerissimo l'idea che non solo Spinoza ma Marx stesso, Marx l'ontologista liberato, fosse un marrano? Una specie di immigrato clandestino, un ispano-portoghese travestito da ebreo tedesco che avrebbe finto di convertirsi al Protestantismo e persino di essere un po' antisemita? Sarebbe un duro colpo. Si potrebbe aggiungere che gli stessi figli di Karl non sapevano niente di tutto ciò. E neanche le figlie. Il colpo supremo, l'eccesso abissale, il plus-valore assoluto: dei marrani così ben nascosti, così ben criptati che neppure loro stessi hanno mai sospettato di esserlo! O forse lo hanno dimenticato; l'hanno rimosso, negato, rinnegato. Si sa che ciò succede anche ai "veri" marrani, a coloro che, essendo realmente, presentemente, attualmente, effettivamente, ontologicamente dei marrani, non sanno più di esserlo.

Si è anche preteso, recentemente, che la questione del marranismo fosse morta. Non lo credo affatto. Ci sono ancora dei figli e delle figlie, che senza saperlo, incarnano e metempsicotizzano i fantasmi ventriloqui dei propri antenati¹.

La diaspora ebraica, che già prima del 1492 si estendeva dall'Europa alla Cina, con la persecuzione dei Sefarditi spagnoli e portoghesi e parallelamente, attraverso le imprese di Colombo e dei suoi emuli, raggiungerà i lidi estremi del mondo. Ma il marranismo, fenomeno religioso

¹ J. Derrida, in AA. VV., *Marx & Sons. Politica, spettralità, decostruzione*, Mimesis, Milano-Udine 2008, p. 229.

oltre che di natura storico-politica, è interpretabile anche alla luce della costruzione di nuove forme di soggettività multipla, che caratterizzerà ben presto la *forma mentis* dell'Età moderna. Infatti, da un lato, molti ebrei convertiti forzatamente al cristianesimo tenderanno a conservare, in modo più o meno deformato, molta parte della loro religione originaria, un fenomeno sintetizzato da Nathan Wachtel nel titolo di un suo volume come "la fede nel ricordo"². D'altro lato, i "*nuevos cristianos*" verranno visti con gelosia e sospetto sia dai "*viejos cristianos*" sia dall'Inquisizione spagnola, e sottoposti a continue persecuzioni per verificare l'onestà e la veridicità della loro adesione al cristianesimo. Il sospetto verso la veridicità di tali conversioni, spesso del tutto forzate, produrrà migliaia di processi inquisitori, – che solitamente si concludevano con il rogo o, nel migliore dei casi, con forme di pesantissima umiliazione e la perdita di tutti i beni degli accusati. Ma altrettanto grave è la costruzione, nell'ambito della cultura cattolica ispanica, del concetto di "*limpieza de sangre*", che è l'antesignano del razzismo biologico novecentesco. Il processo che conduce alla tragedia di Auschwitz, con l'invenzione della "razza ebraica", da contrapporre all'idealtipo ariano, si origina proprio a partire dall'idea che la relazione tra ebrei e cristiani fosse una questione biologica e che la professione di fede cattolica, per quanto convinta, non fosse sufficiente a mondare la stirpe degli "assassini di Cristo". Costretti a ripudiare le proprie origini, i marrani saranno sottoposti al letto di Procuste di scelte impossibili. Guardati con sospetto dai "vecchi cristiani", erano al contempo spesso disprezzati dagli ebrei più ortodossi che, per mantenersi nella fede dei padri, avevano dovuto affrontare innumerevoli traversie. Come ha molto ben evidenziato, tra altri, Donatella De Cesare, in un suo efficacissimo volumetto³, l'esperienza dei marrani si è universalizzata ed è all'origine della costruzione della soggettività frantumata e molteplice che caratterizza il mondo contemporaneo. È proprio questa condizione dell'essere ai margini, in una dimensione del "non più e non ancora", che forgia il moderno cittadino delle società prima mercantili e, successivamente, industriali. Non è casuale che, tra gli altri, per due dei principali artisti del *Siglo de Oro*, il Seicento iberico, sia stata ipotizzata la pur contestata condizione di discendenti di conversi, ovvero di "*nuevos cristianos*".

Abbiamo Miguel de Cervantes⁴, che con il suo *El ingenioso Hidalgo*

² N. Wachtel (2001), tr. it. di S. Vacca, *La fede del ricordo. Ritratti e itinerari di marrani in America (XVI-XX secolo)*, Einaudi, Torino 2003.

³ D. Di Cesare, *Marrani. L'altro dell'altro*, Einaudi, Torino 2023.

⁴ Sulla controversa e supposta condizione marrana o conversa di Cervantes, Cfr. A. Trapiello, *Le vite di Miguel de Cervantes*, Neri Pozza, Milano 2006; E. Sarmati, *Miguel de Cervantes. Una biografia in chiaroscuro*, in «Nuova informazione bibliografica», Anno IX, n. 4, 2014, pp. 693-720.

Don Quijote de la Mancha fu, secondo Miguel de Unamuno, l'inventore del primo romanzo moderno, in cui la realtà e la sua trasfigurazione nella follia albergano in un soggetto irrimediabilmente scisso tra il sogno dell'utopia letteraria e la prosaica realtà del quotidiano⁵. E poi Diego Velázquez, il pittore che, con *Las meninas*, nel 1656 mise in scena un quadro che unifica al contempo autore, soggetto rappresentato e spettatore, in un gioco di specchi che segna il trionfo del barocco nel suo confliggere tra realtà e rappresentazione. L'interpretazione di Michel Foucault, che apre il suo testo *Les mots et les choses*⁶ proprio con l'interpretazione di *Las meninas*, ritiene che tale quadro possa inaugurare, ed esaltare al massimo grado, tutte le caratteristiche rappresentative dell'età che lui definisce "classica" e che proprio nel Seicento spagnolo avrebbe avuto inizio. In pittura, tale età procederebbe alla sostituzione, tramite la rappresentazione diretta, delle funzioni della rassomiglianza, che, dalla *convenientia* all'*emulatio*, dall'analogia al gioco delle *simpatiae*, governavano il mondo delle immagini nel lungo lasso di tempo che procede dall'antichità al medioevo, fino all'età rinascimentale. Per Foucault, il legame tra il capolavoro letterario di Cervantes e quello pittorico di Velázquez risulta imprescindibile, entrambi procedono nella dissoluzione della rassomiglianza tra il linguaggio rappresentato e la realtà della rappresentazione, costruendo segni che rimandano solo a se stessi, e a una dimensione di soggetto che sta sempre altrove⁷. Ed è tale ricomposizione impossibile quella che caratterizza la condizione del marrano, del converso o semplicemente del portatore di dubbi radicali, destinati a non poter essere espressi, se non al prezzo di rischi altissimi, e spesso della vita.

Ancor prima del *Siglo de Oro*, e già a partire dalla tragica data del 1492, i percorsi individuali dei nuovi cristiani, e in particolare di coloro che saranno coinvolti nelle vicende della globalizzazione tra Amsterdam, Londra, l'India, il Messico, il Perù, il Brasile ecc., denotavano una grande capacità di adattamento religioso e ideologico. Tra i marrani vi saranno personaggi che aderiranno alla nuova fede in modo estremo, assumendo il ruolo dei persecutori della loro fede precedente, come Tomás de Torquemada⁸, il tremendo inquisitore spagnolo. Oppure, vi saranno casi di

⁵ Cfr. M. de Unamuno, (1905), tr. it. a c. di E. Lodi, *In viaggio con Don Chisciotte*, Medusa, Milano 2013.

⁶ Cfr. M. Foucault (1966), tr. it. di E.A. Panaitescu, *Le parole e le cose*, Rizzoli, Milano 2013.

⁷ Una stretta complicità tra i giochi di specchi del *Don Quichotte* e quelli di *Las meninas* è presente in anche in Edward C. Riley (1966), tr. it. di G. Figlia, *La teoria del romanzo in Cervantes*, Il Mulino, Bologna 1988.

⁸ Cfr. F. Cardini, M. Montesano, *La lunga storia dell'inquisizione. Luci e ombre della "legenda nera"*, Città Nuova, Roma 2005; R. Sabatini (1913), tr. it. di N. Lembo, *Torquemada e l'Inquisizione spagnola*, Res Gestae, Milano 2006.

adesione al cattolicesimo nelle più pure dimensioni mistiche, come Teresa d'Avila, contrassegnata da una vita di erranza conventuale e sospetti inquisitori di stregoneria⁹, accusa spesso associata al marranismo. Per tali accuse fu imprigionata due volte, prima di essere progressivamente elevata a Dottore della Chiesa – e la sua erranza proseguì anche dopo la morte e il processo di santificazione, che vide il suo corpo smembrato e disperso come reliquia in tante chiese e monasteri¹⁰.

Altri, rifugiati in Olanda o nell'Impero Ottomano, torneranno alla religione dei Padri, talvolta contaminati da un influsso cristiano, che si esprimeva nell'introyettare le modalità della penitenza e dell'espiazione. Le comunità di Amsterdam, Amburgo e Londra, e in seguito quelle di oltre Oceano, dal Brasile a New York, saranno fondate in maggioranza da *nuevos cristianos* riconvertiti all'ebraismo¹¹. Altri ancora preferiranno una conversione alle fedi maggioritarie del loro luogo di espatio. Ci furono marrani nell'Islam, come una parte dei seguaci del messia eretico del XVII Secolo, Sabatai Zevi, i *dunmeh*, formalmente musulmani, ma restanti cripto-ebrei nell'intimo¹².

Nel Nord Europa, dall'Olanda alla Germania, altri marrani aderiranno al protestantesimo, o cercheranno di elaborare modalità religiose del tutto eterodosse, del tipo di quelle definite da Leszek Kolakowski come forme di spiritualità proprie di "*Chrétiens sans Église*", che conducono una serie di pensatori a una progressiva disaffiliazione e deconfessionalizzazione rispetto alle loro iniziali radici ebraiche e/o cristiane¹³. Tra questi, i marrani più radicali, come Uriel Da Costa¹⁴ o Baruch Spinoza¹⁵, costruiranno le basi di un nuovo e moderno esito di pensiero, capace di fuoriuscire dalle religioni rivelate per costruire l'approccio critico e relativista proprio della modernità.

⁹ R. Rossi, *Teresa d'Avila. Biografia di una scrittrice*, Editori Riuniti, Roma 1996, p. 185.

¹⁰ Cfr. G. Kantzà, *Teresa fra angoscia e godimento. Psicoanalisi di una santa*, Mimesis, Milano-Udine 2015.

¹¹ F. Heymann, (1940, 1988), tr. it. di P. Buscaglione Candela, *Morte o battesimo. Una storia dei marrani*, Giuntina, Firenze 2007.

¹² J. Freely, (2003), tr. it. di M. Ceschi, *Il Messia perduto: la storia di Sabbatai Sevi e il misticismo della Qabbalah*, Il Saggiatore, Milano 2007; G. Sholem (1973), tr. it. di C. Ranchetti, Šabettay Ševi, *Il Messia mistico (1626-1676)*, Einaudi, Torino 2000.

¹³ Cfr. L. Kolakowski, *Chrétiens sans Église. La conscience religieuse et le lien confessionnel au XVIIe siècle*, Gallimard, Paris 1969.

¹⁴ O. Proietti, *Uriel da Costa e l'Exemplar Humanae Vitae*, Quodlibet, Macerata 2005.

¹⁵ J. Colerus, J.-M. Lucas, *Le vite di Spinoza*, tr. it. a c. di R. Bordoli, pref. di G. Agamben, Quodlibet, Macerata 1995. S. Nadler, *Spinoza sulla vita e sulla morte. Una guida filosofica*, tr. it. di L. Giaccone, Einaudi, Torino 2021; C. Sini, *Spinoza o la buona vita*, Jaka Book, Milano 2022. Molto piacevole, come romanzo saggio, rispetto alle contraddizioni del marranismo nella famiglia di Spinoza e della sua cerchia di amici e conoscenti è la lettura di M. Rovere (2017), tr. it. di A. Ciappa, *Tutte le vite di Spinoza. 1977, l'invenzione della libertà*, Feltrinelli, Milano 2022.

Certo, tali possibilità di pensiero radicale emerse dal mondo marrano non sarebbero state possibili senza la preesistenza nelle provincie olandesi di una nuova e dinamica società mercantile che è all'origine della grande trasformazione materiale del mondo. L'anomalia di Spinoza, con il rifiuto della sacralità del testo biblico, con la teorizzazione del panteismo materialista attraverso il *deus sive natura*, e la costruzione di una teoria delle passioni tale da escludere dalla riflessione razionale le "passioni tristi", non avrebbe mai potuto emergere fuori dal contesto di un'anomalia olandese¹⁶, che nel Seicento poteva rendere effettuale il contesto di uno stato laico dove tutte le idee, le posizioni e le confessioni religiose avrebbero potuto convivere in un'atmosfera di libertà¹⁷. Il conservatorismo della stessa "Nazione" ebraica, con i suoi seicentododici precetti, non poté contenere l'anomalia spinozista e ne decretò la scomunica, ma proprio la condizione marrana, in terra olandese, con la possibilità di relazionarsi a tutto campo con ebrei, cattolici, protestanti e atei, salvò il pensiero di Spinoza dalla *Damnatio memoriae* e Spinoza stesso dal destino di altri liberi pensatori del XVI e XVII Secolo, come il marrano spagnolo Miguel Serveto, "l'eretico degli eretici"¹⁸, messo al rogo nella Ginevra calvinista, o l'italiano Giordano Bruno, definito da Gilles Deleuze "l'ultima meteora italiana" della filosofia classica¹⁹.

L'orgogliosa rivendicazione di un libero pensiero o di una fede esecrata, al di fuori del contesto olandese, sottoponeva i suoi portatori al supremo rischio della vita, soprattutto nei Paesi cattolici ove l'Inquisizione era sempre in agguato. Ed è perciò assai interessante, in un'epoca di così grandi trasformazioni, a costruzione d'identità multiple, legate alla necessità e all'occasione, in cui le conversioni, forzate o meno, diventano adesioni ad abiti mentali intercambiabili, in cui lingua, costumi e religioni vengono indossati o ceduti in modo spregiudicato.

Tale attitudine, nel XVI e XVII Secolo, fu una prassi comune solo per un segmento del mondo marrano, quella parte nomade e in incessante espatrio che a partire da Amsterdam attivo relazioni sia in Italia, tra Venezia, Ferrara e Livorno, sia in Oriente, da Tessalonica a Smirne, da Gerusalemme a Costantinopoli. E ancora oltre Oceano, dal Brasile ai Caraibi al Nord America, dalle coste africane alle Indie e alla Cina, passando per colonie spagnole d'America. I marrani portoghesi – divenuti poi in parte olandesi – protagonisti di questa epopea, secondo le valutazioni

¹⁶ Cfr. A. Negri, *Spinoza*, Derive&Approdi, Roma 2006.

¹⁷ Cfr. A. Matheron (1972), tr.it. di F. Del Lucchese, *Scritti su Spinoza*, Mimesis, Milano-Udine 2009.

¹⁸ R. Bainton (1960), *Vita e morte di Michele Serveto*, a c. di A. Prosperi, tr. it. di A. Schiavino, Fazi, Roma 2012.

¹⁹ Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *Geofilosofia*, tr. it. a c. di T. Villani, in «Millepiani», n. 2, 1984.

di Heymann, non furono mai più di cinque o seimila persone per ogni generazione, un piccolo numero, in rapporto alle centinaia di migliaia di ebrei che si rassegnarono alla conversione forzata, ma anche a quelli che si mantennero pervicacemente nella religione mosaica e preferirono, già nel 1492, l'espatrio verso l'Africa mediterranea, l'Italia o l'Impero Ottomano²⁰. Grazie al loro essere in un territorio ideologico e geografico di confine, i marrani portoghesi costruirono una rete di contatti mondiale. Per alcuni anni riuscirono persino a editare – ad Amsterdam tra il 1675 e il 1690 – una pubblicazione periodica che forniva informazioni sulle attività commerciali dell'intero ecumene diffondendola nei principali centri del commercio internazionale²¹. Gli attori di questi commerci, spedizioni e viaggi dovevano adattarsi di continuo alle esigenze dei loro interlocutori, e spesso cambiavano patria e bandiera, nonché fede religiosa e persino il nome, in base alle circostanze²².

Tali modalità, ricordate da Donatella De Cesare nello specifico del marranismo²³, saranno presto adottate anche da tanti altri avventurieri, mercanti, viaggiatori o missionari, che per necessità o destino dovevano mantenersi in equilibrio tra mondi e religioni in antagonismo. Marinai, mercanti, missionari, schiavi, avventurieri pirati e quant'altro, in un mondo difficile dal futuro incerto, erano incentivati a mutare il loro approccio al sacro, attraverso la conversione o la dissimulazione, per migliorare la loro posizione, o in altri casi semplicemente per mantenersi vivi. Tale prassi vide coinvolti personaggi di altissimo profilo intellettuale, come il geografo arabo Leone l'Africano, il quale, catturato dai cristiani nel 1518 e inviato alla corte pontificia, poté convertirsi al cristianesimo per oltre due lustri, e in seguito, riparato a Tunisi, tornare serenamente all'Islam²⁴. Altri avventurieri, molto meno titolati e sapienti, applicarono tale conversione di convenienza in modo ancor più opportunistico. È il caso di Giorgio del Giglio, truffatore e millantatore compulsivo, che nelle sue memorie narra di svariate conversioni e contro conversioni nel corso delle sue peripezie da soldato, negoziatore, interprete, mercante di schiavi e soprattutto spia per conto di sovrani come Cosimo de' Medici o Solimano il Magnifico²⁵.

Per tutta l'Età moderna, nonostante l'apparente scontro di civiltà tra cristiani e musulmani, il Mediterraneo resterà un bacino di scambio di merci,

²⁰ E. Benbassa, A. Rodrigue (2002), tr. it. di S. Arecco, *Storia degli Ebrei sefarditi. Da Toledo a Salonico*, Einaudi, Torino 2004.

²¹ Cfr. F. Heymann, *op. cit.*, p. 96.

²² Ivi, p. 19.

²³ Cfr. D. Di Cesare, *op. cit.*

²⁴ Cfr. N. Zemon Davis (2006), *La doppia vita di Leone l'Africano*, Laterza, Roma-Bari 2008.

²⁵ Cfr. F. Buttay (2018), tr. it. di C. Salvi, *Storia vera di un impostore. Giorgio del Giglio nel mediterraneo del Cinquecento*, Officina libraria, Roma 2022.

idee, persone e anche di religioni. Certo, sarà un incontro sempre guerreggiato, ma anche di alleanze tattiche e strategiche, con ribaltamenti spesso repentini di fortune e posizioni. In questo gioco, proprio i più reietti, espulsi o ghettizzati in Europa, marginalizzati anche nell'Impero ottomano e negli altri regni islamici, poterono emergere come portatori di sia competenze legate allo scambio commerciale che di conoscenze scientifiche e mediche più avanzate. Da Amsterdam e Londra a Livorno e Ferrara, da Venezia a Costantinopoli, da Fez a Baghdad, nuovi cristiani più o meno sinceri, scaltri marrani ed ebrei ortodossi tessavano relazioni che potevano spingersi fino all'India, alla Cina e al Giappone, o per altri versi alle Americhe. Non erano relazioni esclusive, cristiani e musulmani ne erano altrettanto coinvolti a vari livelli. E le fratture passavano attraverso le stesse comunità di appartenenza: tra gli spagnoli, clan castigliani, aragonesi e baschi si affrontavano spesso a colpi di spada, come accadde ai conquistadores di Francisco Pizarro durante la conquista del Perù. Ma anche tra ebrei sefarditi e ashkenaziti, romei e babilonesi spesso non furono idilliaci. Nel Seicento i marrani portoghesi e i loro "cugini" emigrati ad Amsterdam si scontrarono in centro America nell'abito di un conflitto per il possesso delle coste brasiliane. Le terribili persecuzioni subite non resero gli ebrei, o i marrani, troppo diversi dagli altri europei. Tra i marrani portoghesi, sia coloro che restarono cattolici, sia quelli che tornarono ebrei ad Amsterdam o altrove, o ancora aderirono alla Riforma protestante, troviamo molti mercanti di schiavi. Anch'essi parteciparono per oltre tre secoli, sia come azionisti che come naviganti, al trasporto su navi negriere di milioni di individui dall'Africa alle Americhe. Le famiglie ispano-portoghesi arricchite con tali commerci e stabilite nelle terre nella Nuova Spagna non erano meno razziste, nei confronti di indios, neri e meticci, degli *encomienderos* castigliani che discendevano dai conquistadores di Cortés e Pizarro. Wachtel, che ricostruisce la storia di molte di queste famiglie di cripto-ebrei nell'America spagnola, ci racconta molte vicende esemplari di arroganza e presunzione, nonché del lavoro spietato degli inquisitori nel causarne la rovina. Non ci fu mai, né ci poteva essere, un'alleanza tra tutti i perseguitati. I ruoli di vittima e carnefice erano intercambiabili, e ognuno puntava a mantenersi in libertà sfruttando relazioni e ricchezze accantonate, cercando vie di fuga nei continui trasferimenti, per poi implorare il perdono – di solito inutilmente – una volta caduto nelle mani dell'inquisizione. Pochi furono gli eroi come Francesco Maldonado da Silva che, una volta scoperto, ebbe il coraggio di rivendicare orgogliosamente la propria specificità ebraica, affrontando a testa alta il martirio²⁶.

I più scaltri tra i marrani ricorrevano a strategie multiple. Truccavano di continuo la propria identità e le genealogie, puntavano a imparentarsi

²⁶ N. Wachtel (2001), *op. cit.*, pp. 14-39.

con famiglie nobili e di *viejos cristianos*, utilizzavano nomi e identità differenti a seconda del luogo dove si trovavano e delle necessità contingenti. Heymann ci informa di aver riscontrato fino a dodici nomi per gli stessi individui, in modo da fornire sufficienti coperture in relazioni multiple con cattolici, protestanti, ebrei ortodossi o mercanti di varie nazionalità²⁷.

Ecco realizzati, con secoli di anticipo sulle inchieste sociologiche o filosofiche riferite alle identità in frantumi, al divenire altro, divenire animale, divenire donna o divenire minoritario, che animarono il dibattito della filosofia francese di fine Novecento, a partire da Gilles Deleuze. Che vi fosse nella contingenza dei marrani una tensione al divenire altro, in cui solo il divenire avrebbe importanza, rispetto alla momentanea finzione dell'essere, è un abito mentale che i marrani d'azione ben conoscevano. I conversi restati nella Penisola iberica, che fossero marrani cripto-ebrei o anche *moriscos*, cripto-musulmani, si fusero progressivamente con i vecchi cristiani, rinunciando alle loro tradizioni o ricordandole con qualche fastidio. Invece gli ebrei che scelsero di restare perennemente fuori luogo nell'erranza, non poterono adottare nient'altro che linee di fuga rispetto all'omologazione. Nel loro caso, tale completo abbandonarsi nell'identità maggioritaria non era neppure conveniente. Solo in quanto marrani, tali individui avrebbero potuto scegliere di volta in volta un ruolo adeguato alla contingenza del loro essere in situazione. La scelta di omologarsi nella società cattolica maggioritaria poteva garantire agli ex ebrei la salvezza dall'Inquisizione, ma non salvava certo dal lento declino che la Spagna avrebbe subito dopo il *Siglo de Oro*. Questo era vero a maggior ragione per tutti coloro che, in quanto cristiani vecchi o nuovi, vollero riconoscersi *in primis* nel concetto di nazione, per cui solo una fede avrebbe dovuto identificare ciascuno stato: è il principio della *Cuius regio, eius religio*, formulato nella pace di Augusta del 1555, per suddividere domini cattolici e protestanti in Europa. Ma molte figure liminari – e non soltanto ebrei, marrani o liberi pensatori, ma semplici operai o commercianti – non potevano aderirvi, né avevano convenienza a farlo, essendo portatori di mestieri e discipline di confine, necessitati al transito e al nomadismo.

Così è per gli artigiani senesi del Cinquecento, chiamati a lavorare nel Nord Europa, di cui ci parla Valerio Marchetti, che erano costretti a muoversi incessantemente nel letto di Procuste tra aree riformate e cattoliche d'Europa²⁸.

Ma è anche per coloro che, vivendo sulle coste mediterranee a nord o a sud, erano sempre a rischio di rapimenti a scopo di riscatto, che spesso poteva non pervenire mai o essere attuato dopo lunghe trattative durate

²⁷ Ivi, pp. 110-111.

²⁸ V. Marchetti, *Una prova di ricerca. Sulla genealogia della resistenza operaia*, «Aut Aut», n. 167-168, 1978, pp. 129-152.

anni. Nel frattempo, adottare la religione dei rapitori poteva servire a mitigare la condizione di schiavitù, e talvolta, per i più intraprendenti, apriva a carriere inaspettate. Le flotte moresche erano piene di ex cristiani convertiti all'Islam, ma anche molti musulmani scelsero di convertire il cristianesimo per gli stessi motivi. Divenire ebrei era di solito meno vantaggioso, ma entrare a far parte di una comunità assai coesa e capace di prendersi cura dei suoi aderenti più poveri poteva consentire di mantenere un'identità separata, capace di dialogare con le identità maggioritarie dell'Islam e del Cristianesimo, sia che fosse cattolico o riformato e ancor di più con le comunità cripto-ebraiche o esplicitamente ebraiche già radicate²⁹.

Adattarsi o perire, un luogo comune dell'etologia a partire dagli studi darwiniani, dovette funzionare anche per tali vite *borderline*, al confine tra più ordini religiosi e politici nell'età moderna.

Tali strategie di sopravvivenza furono emulate persino dai più duttili tra gli antagonisti degli ebrei. Anche i Gesuiti, pur fedeli crociati di un cattolicesimo rigoroso, teorizzarono e praticarono la strategia dell'"adattamento", ovvero, la necessità di adottare usi e costumi dei popoli e delle culture che incontravano nella loro attività missionaria, dall'India alla Cina, dal Giappone alle riduzioni del Paraguay, per meglio favorire l'unica cosa che davvero importasse, ovvero la conversione al cattolicesimo³⁰. Non a caso, già il suo fondatore, Ignazio di Loyola, aveva fin dall'inizio aperto le porte della Compagnia di Gesù da lui fondata a ebrei convertiti, pratica spesso osteggiata da altre congregazioni. Tale attitudine missionaria portò i gesuiti a imitare i sanyasi, mistici brahmini, che si aggiravano semi nudi nelle foreste del Malabar, e al contempo bardarsi con lussuose vesti di seta in Cina, a imitazione dei mandarini. Tali sincretismi furono in parte causa delle varie controversie che l'Ordine dovette subire³¹.

Abbiamo dunque, tra Cinque e Seicento, un'eterogenea congregazione di individui e consorterie, costretti al continuo ondeggiare tra fedi e ideologie, per conservare almeno nell'intimo i propri valori, salvando il bene più prezioso della vita. Inoltre, il confronto internazionale con esperienze, usi e costumi sempre più vari ed esotici poteva apparire, a occhi disincantati, tale da rendere sempre più relativa la verità di una fede rispetto alle altre. La professione di una fede o la sua simulazione si

²⁹ P. Partner (2001), tr. it. di C. Mennella, *Corsari e crociati. Volti e avventure del Mediterraneo*, Einaudi, Torino 2003.

³⁰ Cfr. W.V. Bangert (1986), tr. it. di M. Colpo, *Storia della Compagnia di Gesù*, Marietti, Genova 1990.

³¹ Cfr. V. Lavenia, S. Pavone (a cura di), *Missioni, saperi e adattamento tra Europa e imperi non cristiani*, Eum, Macerata 2013.

ponevano come l'approccio ideologico a un abito mentale da indossare giusto il tempo necessario, per liberarsene in base a nuove esigenze. Per i più cinici era semplice opportunismo, per chi avesse ancora convinzioni profonde era un prudente nicodemismo, ovvero la necessità di celare le proprie idee per non pagarne le conseguenze. Tale nicodemismo si riscontrava continuamente nelle relazioni tra cattolici e protestanti, oppure nelle due sponde del Mediterraneo tra cristianesimo, mondo islamico e diaspora sefardita, quando spesso conversioni multiple e occasionali segnavano le vite e i pensieri di coloro che s'ingegnavano a sopravvivere in un mondo difficile dal futuro incerto³².

È questo, in fondo, l'insegnamento di Torquato Accetto, l'autore del trattato "Della dissimulazione onesta", che insegnava non a mentire, ma a mascherare i propri valori più intimi, per non incorrere negli strali di poteri incapaci di tollerare visioni alternative del mondo né il libero pensiero³³.

2. Erranza e memoria

Il libro postumo di Bruce Chatwin nel 1996, *Anatomy of Restlessness* (*Anatomia dell'irrequietezza*), che comprende svariati appunti composti negli anni precedenti sua morte nel 1989, contiene, tra tanti altri racconti, aneddoti e biografie, la più modesta storia di un commesso viaggiatore e del suo cofanetto di latta. Piazzista di macchine per scrivere, ogni tre mesi visitava in aereo quasi tutti i Paesi africani, e solo ogni tanto tornava a Londra, sua Città natale. Non avendo una casa, il personaggio in questione albergava in un alloggio a cuccette messo a disposizione dalla sua ditta per i commessi viaggiatori. In quella sede teneva appunto in deposito una cassetta di latta, contenente tutti i suoi ricordi personali.

Erano il vario bric-à-brac di una vita piccolo borghese inglese: la fotografia del padre caduto nella prima guerra mondiale, la sua medaglia, la lettera del re, alcuni ninnoli della madre, un trofeo di nuoto, un portacenere omaggio. Ma ogni volta riportava dall'Africa un oggetto nuovo, e buttava un oggetto vecchio che aveva perso significato. "So che sembra sciocco", disse, "ma quelle sono le mie radici".³⁴

³² Cfr. D. Cantimori, *Prospettive di storia ereticale italiana del Cinquecento*, Laterza, Bari 1960; C. Ginzburg, *Il nicodemismo. Simulazione e dissimulazione religiosa nell'Europa del '500*, Einaudi, Torino 1970.

³³ T. Accetto (1641), *Della dissimulazione onesta*, a c. di S.S. Nigro, Einaudi, Torino 1997.

³⁴ B. Chatwin (1996), tr. it. di F. Salvatorelli, *Anatomia dell'irrequietezza*, Adelphi, Milano 1996, pp. 127-128.

Tale personaggio, di cui ignoriamo quasi tutto, religione, ideologia, passioni e quant'altro, rappresenta però compiutamente il meccanismo della conservazione del ricordo nei marrani. Per adeguarsi ai nuovi abiti, cristiani o cosmopoliti, dogmatici o di libero pensiero, e spesso di ritorno alla tradizione mosaica, dovevano ogni volta liberarsi di qualcosa del loro passato. Beni materiali o ideali, rituali o precetti alimentari, ogni perdita e riacquisizione tendeva al mantenimento di un'identità complessiva, sempre nuova ma nelle intenzioni sempre eguale a se stessa. La cassetta del ricordo marrano fa riferimento a una matrice ebraica originaria, che ogni volta è contaminata da altri orizzonti religiosi o ideologici, e si sincretizza costantemente seguendo delle necessità contingenti, a una ridefinizione della fede o semplicemente all'affievolirsi della memoria inerente i rituali. La scelta dei marrani rispetto ai propri usi, riti e valori non fu mai libera. La conversione, totalmente forzata o necessitata dallo spettro dell'esilio e dei roghi, lasciava la possibilità di mantenere alcuni aspetti della religione dei Padri, come segreto familiare o come consuetudine tradizionale. L'esposizione alle delazioni e le indagini degli inquisitori obbligavano a rinunciare di volta in volta ai rituali più appariscenti, dalla circoncisione agli usi alimentari, dalle festività che non potevano esser fatte coincidere con quelle cristiane al rispetto dello Shabbat come giorno di riposo. Per fugare i sospetti, un marrano era portato a mostrare più fervore cristiano degli stessi vecchi credenti, e a interrompere le relazioni con coloro che potevano subire l'accusa di essere ancora ebraicizzanti³⁵.

Alcune comunità, le più isolate, in Portogallo e in Spagna, giunsero al punto di pensarsi come gli ultimi ebrei nel ricordo o anche a obliare del tutto le proprie origini, salvo per alcune pratiche innocenti, come l'accensione di candele il venerdì sera o la venerazione di figure bibliche santificate anche dalla tradizione cristiana³⁶. Il radicamento nel cristianesimo come dispositivo di salvezza poteva coniugarsi con un'accorta politica di matrimoni. Legare le fortune familiari ai ceppi di *viejos cristianos* più antichi poteva garantire protezione ai neo-convertiti. Tale politica di alleanze matrimoniali, non a caso, fu praticata soprattutto dagli ebrei più benestanti e dalla nobiltà spagnola, che dal XV Secolo in poi la frantumazione dei feudi andava impoverendo.

Il processo di cristianizzazione delle altre due religioni del libro che avevano condiviso le terre della Penisola iberica per oltre settecento anni sembrò entrare nella fase finale a partire dal fatidico 1492. L'anno che il mondo ricorda come la scoperta dell'America fu anche l'inizio della soluzione finale per gli ebrei sepharditi. Nel giro di alcune generazioni, l'Inquisizione riuscì a debellare il marranismo in Spagna, ma non in

³⁵ Cfr. N. Wachtel, op. cit., pp. 200 e sg.

³⁶ Cfr. F. Heymann op. cit., pp. 121 e sg.

Portogallo. Qui una rapida conversione forzata nel 1499 non riuscì a cristianizzare le coscienze se non in superficie, e questi marrani portoghesi, in gran parte a loro volta già emigrati dall'Andalusia dopo la cacciata degli ebrei dalla Spagna, restarono fedeli molto più a lungo ai loro riti e alla loro fede. E dopo che, nel 1531, l'Inquisizione fu instaurata anche a Lisbona, anche per prevenire rischi mortali, molti di loro come abbiamo avuto modo di ricordare, raggiunsero le più tolleranti città delle Fiandre, a partire da Anversa, per poi spostarsi nelle provincie olandesi, e *in primis* ad Amsterdam. Da qui, e dalle altre principali città commerciali del Nord Europa in cui questi cripto-ebrei poterono insediarsi, ebbe inizio una nuova fase della millenaria storia, sospesa tra realtà e mito, dell'Ebreo errante.

3. L'Ebreo errante

Non si tratta di una leggenda soltanto. Le leggende dell'Ebreo errante radunano un intero corpus di storie che ha attraversato l'era cristiana dai suoi primi secoli sin quasi ai nostri giorni. Non è difficile riscontrare, in questa serie di racconti legati da un comune filo conduttore, la verità storica della diaspora. Infatti, sia nella narrazione mitica sia nella storia reale, un continuo esilio contraddistinse il popolo ebraico fin dai suoi più antichi esordi, dall'esodo in Egitto alla cattività babilonese, fino alla dispersione per l'Impero romano, l'Etiopia e l'Oriente, dopo le rivolte nazionaliste in Palestina e la distruzione del tempio di Gerusalemme.

È altrettanto facile riscontrare, in queste storie, una malevola morale cristiana, poiché in tutti, o quasi, i racconti in questione c'è la penitenza eterna inflitta a un giudeo, colpevole di non aver riconosciuto l'avvento di Cristo e/o, spesso, di averlo ingiuriato. Individuando una colpa, e condannando un reo alla sua dura pena, l'eterna transizione di terra in terra e di epoca in epoca, gli autori, – che in vario modo si ergono a portavoce di un punto di vista “cristiano” più o meno ortodosso, – ottengono il doppio risultato di ribadire la loro scelta negli Atti degli Apostoli e di giustificare al contempo l'oppressione, i pogrom, l'emarginazione, gli esili forzati di un popolo.

L'erranza ebraica non è stata ovviamente un solo problema teologico, ma era il frutto marcio di precise politiche, tese a trasformare in vittime sacrificali gli esponenti della più antica delle tre grandi religioni mono-teiste, che caparbiamente persistevano a non volersi omologare alle altre due. *L'Ebreo errante* è dunque al contempo un filone letterario, anche

molto vario e sfaccettato³⁷, ma anche una realtà concreta. Una sanguinosa catena di eventi che coincide con la dispersione degli ebrei già nel mondo antico e medievale, per divenire poi, dopo l'impresa colombiana, una diaspora nel mondo intero³⁸. Infine, l'erranza ebraica fu il frutto di una potente ideologia. Un'ideologia millenaria, che induceva la Chiesa Cattolica, almeno prima del Concilio Vaticano II nel 1962, a pregare per l'anima dei "perfidi Ebrei", rei dell'assassinio di Cristo³⁹.

È sintomatico, a questo proposito, come ha sottolineato Valentina Pisanty⁴⁰, che il primo film in Italia che abbia cercato di rappresentare, sia pure in versione edulcorata, "l'irrappresentabile di Auschwitz"⁴¹, sia proprio legato alla pregiudiziale della colpa ebraica del mancato riconoscimento di Cristo⁴². L'opera, del 1948, con regia e sceneggiatura di Goffredo Alessandrini e interpreti come Giorgio Gassman e Valentina Cortese, riprende liberamente, trasponendoli nel periodo della Seconda guerra mondiale, alcuni elementi dell'omonimo romanzo ottocentesco di Eugène Sue. Il film racconta appunto di un Ebreo, Matteo Loventhal, che dopo aver attraversato spazio e tempo per espiare la colpa del mancato riconoscimento di Cristo, troverà perdono sacrificandosi per salvare cento ebrei dalla fucilazione.

Si potrebbe insinuare che Alessandrini, regista noto per i "telefoni bianchi", storielle d'amore ambientate nell'alta società italiana degli anni trenta, e soprattutto autore di film di propaganda anticomunista come *Noi vivi* e *Addio Kira* (1942), o apertamente fasciste come *Abuna Mesias* (1939) e *Giarabub* (1942), abbia voluto farsi accogliere nell'alveo del

³⁷ N. Falchi, *L'ebreo errante. Gli infiniti percorsi di un mito letterario*, FrancoAngeli, Milano 2018.

³⁸ R. Calimani, *Storia dell'Ebreo Errante. Dalla distruzione del Tempio di Gerusalemme al Novecento*, Mondadori, Milano 2003.

³⁹ "Oremus et pro perfidis Judaeis ut Deus et Dominus noster auferat velamen de cordibus eorum; ut et ipsi agnoscant Jesum Christum, Dominum nostrum. / Omnipotens sempiterna Deus, qui etiam judaicam perfidiam a tua misericordia non repellis: exaudi preces nostras, quas pro illius populi obcaecatione deferimus; ut, agnita veritatis tuae luce, quae Christus est, a suis tenebris eruantur". ("Preghiamo anche per i perfidi Giudei; affinché il Signor Dio nostro tolga il velo dai loro cuori; onde anch'essi riconoscano Gesù Cristo Signor nostro. Dio onnipotente ed eterno, il quale non rigetti dalla tua misericordia neppure i perfidi Giudei, esaudisci le nostre preghiere che ti rivolgiamo a riguardo della cecità di quel popolo; affinché riconosciuta la luce della tua verità, che è Cristo, siano sottratti alle loro tenebre"). E. Battisti (a cura di), *Messale romano latino-italiano con Note storico-liturgiche*, Marietti, Torino-Roma 1921, p. 392.

⁴⁰ *La banalizzazione della Shoah. Prime riflessioni sul caso italiano*, in M. Flores D'Arcais, S. Levis-Sullam, M.A. Matard-Bonucci, E. Traverso (a cura di), *Storia della Shoah in Italia. Vicende, memorie, rappresentazioni*, Vol. II, *Memorie, rappresentazioni, eredità*, UTET, Torino 2010, pp. 493-516.

⁴¹ Il riferimento è al film *Shoah*, regia di Claude Lanzmann, 1985. Cfr. I. Perniola, *L'immagine spezzata. Il cinema di Claude Lanzmann*, Kaplan, Torino 2007, pp. 95-187.

⁴² *L'ebreo errante*, film del 1948, regia e sceneggiatura di Goffredo Alessandrini.

nuovo potere clericale e democristiano del dopoguerra, che proprio nel 1948 raccolse i suoi maggiori consensi. In questa sede, però, l'aspetto che ci interessa è il suo essere l'ultimo epigono antigiusaico del millenario racconto dell'espiazione dell'assassinio di Cristo⁴³.

Il personaggio principale, interpretato da Gassman, è inizialmente la rappresentazione stereotipata di un avido, perfido e corrotto banchiere giudeo. La sua redenzione, grazie all'amore per Ester (Valentina Cortese), a sua volta reincarnazione simbolica della sua prima sposa, che aveva accolto il messaggio cristiano direttamente dal messia duemila anni prima, avviene con la scelta del martirio. In controluce, nell'ideologia sottesa a questo film, la Shoah stessa può essere letta come una sorta di espiazione collettiva del peccato originale ebraico, di non aver accolto Cristo.

Del resto, già in *Abuna Messias*, Alessandrini aveva messo in scena un confronto teologico tra un missionario francescano e un prete copto in Abissinia, per sottolineare la supposta superiorità etica del primo e la corruzione del secondo. Questo, a pochi anni dal massacro quasi totale del clero della Chiesa etiopica perpetrato dai fascisti a Debra Libanos nel maggio 1937⁴⁴. Le ideologie colonialiste, l'antisemitismo e più in generale le pratiche di revisionismo storico sono più facilmente confutabili quando vestono beceri abiti negazionisti alla Faurisson, mentre sono assai più subdole e insidiose in certe vulgate "buoniste".

L'Ebreo errante, però, come ogni profezia auto invero, trovava già nell'antichità una conferma empirica. Infatti, la diaspora ebraica ha notoriamente origini molto antiche, che trovano espressione già nella Bibbia. Sotto l'Impero romano, ancor prima della repressione delle rivolte giudaiche, concluse con l'insurrezione guidata da Simon Bar Kokhba nel 132-135 d.C., erano sorte numerose comunità ebraiche sparse per tutto il bacino del Mediterraneo, e ad Alessandria d'Egitto, seconda città dell'Impero Romano, con oltre cinquecentomila abitanti, gli ebrei erano forse un terzo della popolazione⁴⁵. Abbiamo anche notizia di almeno tre regni ebraici che ebbero un certo rilievo nell'Alto Medioevo: Il regno di

⁴³ Il mito di un peccatore biblico condannato all'eterna erranza ha avuto successive rappresentazioni, ma depurato dal pregiudizio anti-giusaico. In *The seventh sign (La settima profezia)*, regia di Carl Schultz, 1988), il protagonista non è più un ebreo, ma un centurione romano, Cartafilo, che avrebbe trafitto il messia in croce con la sua lancia. L'"arianizzazione" moderna di Cartafilo, peraltro, contrasta con leggende medievali che lo vogliono di etnia ebraica (cfr. S. Falchi, op. cit., p. 27. Invece, nel film *He Never Died*, diretto da Jason Krawczyk nel 2015, il protagonista è identificato in Caino, anch'esso condannato alla vita eterna, con un sovrappiù di vampirismo.

⁴⁴ P. Borruso, *Debre Libanos 1937. Il più grave crimine di guerra dell'Italia*, Laterza, Roma-Bari 2020.

⁴⁵ G. Firpo, *Le rivolte giudaiche*, Laterza, Roma-Bari 1999.

Himayar, tra la fine del IV e l'inizio del VI Secolo, nell'attuale Yemen, di cui il sovrano più noto fu Yuusuf Dhu Nuwas; il regno berbero-ebraico dei Gerawa, guidato dalla sovrana Dihya al-Kahina, che resistette molti anni alla penetrazione islamica nel VII Secolo. Ancor più significativo, per la storia successiva degli ebrei, il regno dei Cazari che furono artefici di un vero e proprio impero esteso dal Caucaso a gran parte dell'attuale Ucraina e del sud della Russia tra il VII e il XII Secolo. Per evitare di essere sussunti dall'influenza cristiano-bizantina a est, o dall'Islam persiano a sud, i sovrani Cazari scelsero di convertirsi all'ebraismo assieme a una parte dei loro sudditi. Sebbene vi fosse notevole tolleranza religiosa, l'elemento ebraico in quel regno era favorito. A partire da un'ardita ipotesi di Arthur Koestler, che proponeva un'origine Cazara – e quindi caucasica e turca – della maggioranza degli ebrei aschenaziti⁴⁶, si è sviluppato un vemente dibattito tra storici: alcuni minimizzano l'apporto cazaro, cercando di dimostrare che la maggioranza degli ebrei dell'Est Europa fossero provenienti dalla Germania e prima ancora dal bacino Mediterraneo. Altri, come Shlomo Sand, hanno approfondito e confermato l'ipotesi di Koestler, ipotizzando che dopo la distruzione del loro impero, collassato sotto i colpi dei Variaghi, dei bizantini e poi dei mongoli, i cazari si siano dispersi nei territori orientali tra la Polonia e la Russia. Una simile ipotesi sottolinea il carattere eminentemente religioso e non etnico del "Popolo eletto" falsificando sia le ipotesi razziali dell'antisemitismo, che le opposte e per qualche verso complementari dottrine sioniste⁴⁷. Sand rispetto all'origine religiosa e non etnica dell'ebraismo mondiale propone ipotesi ancor più radicali delle teorie di Koestler: Anche il regno ebraico yemenita degli Himyariti e quello berbero-ebraico dei Gerawa a suo parere sarebbero stati frutto di conversioni di massa alla religione ebraica, che almeno fino all'VIII Secolo sarebbe stata una religione capace di attrarre proseliti anche in tutto il bacino del Mediterraneo e in gran parte dell'Impero Romano.

Polemizzando con storici sionisti come Avraham Sh. Hirschberg, Sand sottolinea come vi siano stati movimenti ondulatori di proselitismo e riconversioni anche in Palestina, onde per cui, lo stesso cristianesimo – che originariamente era a sua volta una corrente dell'ebraismo – avrebbe assorbito gli ebrei ivi residenti. A loro volta, i discendenti di questi ultimi avrebbero avuto modo di convertirsi ulteriormente all'Islam dopo il VII Secolo. Per una grottesca nemesi storica, i palestinesi potrebbero esser

⁴⁶ A. Koestler (1976), tr. it a c. di E. Loewenthal, *La tredicesima tribù*, Utet, Torino 2003.

⁴⁷ Sh. Sand (2008), *L'invenzione del popolo ebraico*, Rizzoli, Milano 2010. Sand ipotizza anche la maggioranza degli Ebrei iberici, i Sefarditi, sarebbe stata composta originariamente da Berberi nord-africani convertitisi all'ebraismo già durante l'Impero Romano, e poi giunti in Spagna al seguito delle truppe musulmane nell'VIII Secolo (pp. 352 e sg.).

dunque più affini agli ebrei delle origini di quanto non siano molti degli attuali ebrei israeliani...

La tendenza della storiografia d'impronta sionista, volta a minimizzare il fenomeno del proselitismo ebraico e anche dei tre regni in cui tale religione sarebbe stata egemone, avrebbe una natura essenzialmente politica: il possesso israeliano della Palestina, legittimato dalla Bibbia, si regge sui miti di Abramo e Mosè, ovvero dell'antico tempio di Israele di re Salomone, regno del X Secolo a. C. che peraltro ha solo un'esistenza letteraria, in quanto nessun archeologo è mai riuscito a rintracciarne le rovine.

A vagare incessantemente per l'ecumene non sarebbe stato tanto un popolo eletto, ma un'eterogenea composizione di tratti caucasici, semiti, berberi, africani, persino cinesi. Il popolo ebraico sarebbe dunque la sintesi di una fede collettiva, stratificata nei millenni e ben più antica delle religioni gemmate dal suo seno. Contemporaneamente, sarebbe una religione moderna, frutto della cacciata dall'iberica Sepharat, dei pogrom in Russia e Polonia, della soluzione finale nazista e di cento altre tragedie. L'unificazione in terra palestinese di Askenaziti e di Sepharditi, di Romei e di Babilonesi, di Falascià e di Youtai, costruisce un'unità fittizia di tante tradizioni ebraiche legate assieme dalla Tōrah, nonché da miti biblici che sono anche cristiani e musulmani, ma che configuravano un unico popolo eletto. Per procedere a questa reinvenzione del Popolo ebraico e della sua Nazione, si è reso necessario sacrificare altre popolazioni, e costruire nuovi esili. Al mito fondativo ebraico della nave Exodus si contrappone ora la Nakba dei palestinesi. Il ghetto di Varsavia riecheggia troppo facilmente nelle sofferenze degli abitanti di Gaza, che stanno vivendo un vero e proprio genocidio, con la connivenza o l'indifferenza delle democrazie occidentali. Anche il tragico terrorismo di Hamas sembra lo specchio delle azioni di Haganah, la brigata ebraica diretta da Ben Gurion nel Secondo dopoguerra. Ma mentre le azioni di Hamas sono esecrate, quelle di Haganah sono già state dimenticate o giustificate dalle contingenze storiche. Il monito di un grande artista ebreo sephardita, Moni Ovadia, ovvero il "ricordarsi di stare sempre dalla parte delle vittime" avrebbe dovuto impegnare di più la morale collettiva delle le azioni dei rappresentanti della religione che fu esposta agli orrori della Shoah, e ancor prima fu vittima di millenarie persecuzioni.

4. La diaspora

La storia dell'ebraismo è segnata sin dall'antichità da violenze e pogrom di ogni sorta, ma anche da necessità economiche e commerciali, tali da forgiare l'erranza come una caratteristica eminente degli ebrei. Già nel

XII Secolo, Binyamin di Tudela⁴⁸, viaggiando dalla Penisola iberica fino all'Asia centrale, ebbe modo di catalogare e descrivere un gran numero di centri ebraici, talvolta vittime di persecuzioni, talora fiorenti e in pieno sviluppo, e riporta notizie anche sulla presenza di ebrei in Persia, India, Ceylon, Sumatra, fino in Cina. Anche mercanti come Marco Polo o missionari come Giovanni del Carpine o Guglielmo di Rubruk incontrarono spesso comunità ebraiche nel percorso lungo la Via della Seta, dal Vicino Oriente fino in Cina, ma ne testimoniarono la presenza anche in India, Yemen, Etiopia e Cocincina, oltre che delle già ben note delle comunità ebraiche sparse tra Europa e Africa mediterranea.

Per quanto riguarda la Cina, non sappiamo quando vi giunsero i primi ebrei, testimoniati con certezza da missionari e mercanti occidentali nel XII e XIII Secolo. Ma una presenza ebraica lungo la via della seta e nella mitica terra dei Seri potrebbe risalire persino ai primi secoli dell'era cristiana, se non prima. Ad esempio, gli ebrei di Kaifeng, la più nota e documentata comunità ebraica cinese, vantavano origini leggendarie, addirittura risalenti alla dinastia Zhou, in epoca abbondantemente precristiana. Pur notevolmente sinizzate e rese compatibili col confucianesimo, le pratiche liturgiche della comunità restarono sostanzialmente ortodosse per più di mille anni, come poterono testimoniare i gesuiti Matteo Ricci nel Seicento e Jean Domenge nel secolo successivo⁴⁹.

La comunità di Kaifeng non fu un caso isolato. Sicuramente testimoniata – da viaggiatori come Marco Polo, Binyamin di Tudela o l'arabo Ka'b al-Aḥbār Ibn Baṭṭūṭa – è la presenza ebraica in Cina nel Medioevo, mentre sono stati ritrovati documenti cinesi, in lingua ebraica, risalenti anche al VI Secolo d.C.⁵⁰. Ma tali centri sino-ebraici sono solo i terminali di un reticolo di comunità sparse dal Mediterraneo all'Asia centrale, con diramazioni sino all'India e all'Estremo Oriente. Il fulcro fondamentale di questa rete comunitaria, per lo meno fino alla sua distruzione ad opera dei mongoli, nel 1256, fu Baghdad, la più importante metropoli islamica del Vicino Oriente. La Mesopotamia vantava una significativa presenza ebraica sconfinante nel mito, già dal primo esilio babilonese e, nel Medioevo, Baghdad fu sede delle più prestigiose scuole rabbiniche. Le rotte commerciali di mare e di terra che trasportavano spezie e seta da Oriente a Occidente per tutto il Medioevo avevano spesso ebrei come protagonisti. Lo stesso Ibn Baṭṭūṭa – il più noto geografo e viaggiatore arabo del Medioevo, – racconta di ebrei che gli servirono spesso come interpreti

⁴⁸ Binyamin da Tudela, *Itinerario (Sefer massa'ot)*, a cura di G. Busi, Giuntina, Firenze 2018.

⁴⁹ G.M. Cavallarin, *La persistente presenza degli Ebrei in Cina*, in N. Labanca (a cura di), *Gli Ebrei in Cina e il caso di Tien Tsin*, Salone Belforte & C., Livorno 2012, pp. 61-79.

⁵⁰ Cfr. G.M. Cavallarin, *op. cit.*, p. 66.

nei suoi viaggi in Asia centrale, mentre più d'una testimonianza ci parla del ruolo addirittura monopolista degli ebrei stessi nel commercio del pepe in India, per lo meno fino all'arrivo dei Portoghesi guidati da Vasco de Gama, che non a caso, sbarcando a Calicut, incontrò, oltre che dei mercanti arabi che gli si rivolsero in Castigliano, anche un ebreo alessandrino, ma originario di Posen, in Polonia⁵¹. Per altro, la diaspora ebraica non era l'unica stirpe di mercanti uniti da un credo religioso, che si sia diffusa lungo le rotte commerciali tra Europa ed Estremo Oriente. Anche altre comunità religiose riuscirono a sopravvivere per lunghi periodi, talvolta fino ai nostri giorni, in condizioni spesso assai difficili. Gli ebrei "erranti" parteciparono dunque ai commerci su scala intercontinentale tra Asia, Africa ed Europa per tutto il Medioevo, affiancandosi ad altre minoranze etnico-religiose, come i Manichei, i Cristiani Nestoriani, o gli Zoroastriani. Sarebbe interessante capire come tali gruppi minoritari abbiano potuto sopravvivere e in certi periodi prosperare lungo le migliaia di chilometri della "via della seta", in presenza di poteri forti non sempre tolleranti e benevoli, e di popolazioni locali talvolta dichiaratamente ostili. La storiografia di matrice ebraica sembra aver posto l'accento più sulle persecuzioni subite, sui pogrom e sulle deportazioni, piuttosto che sulle implicazioni materiali ed economiche che favorivano la conservazione dell'identità religiosa nonostante le malversazioni. Ovvero, la risposta è stata fornita sul piano teologico (unicità del popolo di Dio e del suo destino escatologico), piuttosto che su quello economico-sociale. Eppure, proprio l'esistenza di altri gruppi minoritari sparsi per l'Asia, e con caratteristiche d'integrazione socio-economica simili, dovrebbe suggerire approcci differenti al problema. All'uopo, può essere utile il confronto con le riflessioni di Max Weber sulle sette protestanti in America. Per Weber, che si confronta con la supposta attitudine al commercio e all'industria dei seguaci del calvinismo e di analoghe sette protestanti, l'affermazione del singolo individuo nel mondo degli affari diventa la cifra per garantire, in un contesto ideologico privo del libero arbitrio, anche la speranza di una salvezza ultramondana⁵². Ancor meglio, nel Calvinismo la stessa possibilità della salvezza dell'anima sarebbe correlata al successo nel mondo economico. Ma tale assunto vale ancor di più per le comunità ebraiche, in cui la spinta all'accumulazione di ricchezza è anche una doppia garanzia: da un lato, era una via di scampo nel caso di una

⁵¹ Cfr. S. Subrahmanyam (1998), *Vita e leggende di Vasco da Gama*, Carocci, Roma 2018, p. 172.

⁵² Cfr. M. Weber (1904-5), a c. di G. Galli, trad. it. di A.M. Marietti, *L'etica protestante e l'origine del capitalismo*, Rizzoli, Milano 1991. Id. (1920-21), *Sociologia della religione*, Ghibli, Milano 2015. Un capitolo di questo testo inerente ebraismo e sette protestanti americane è stato anche pubblicato a parte con un importante lavoro introduttivo di Roberto Guiducci: *Le sette e l'origine del capitalismo*, Rizzoli, Milano 1977.

recrudescenza di persecuzioni, minaccia sempre in agguato. Inoltre, la ricchezza dei singoli poteva contribuire anche a lenire le sofferenze degli indigenti della comunità, nonché dei profughi che, sfuggiti a pogrom di ogni sorta, spesso pervenivano senza mezzi di sostentamento e di cui la comunità stessa era tenuta a farsi carico. Werner Sombart, le cui analisi sono in significativa sintonia con quelle di Weber, in uno scritto del 1906 sosteneva una tesi molto affine a quelle de *L'etica protestante e le origini del capitalismo*:

Che gli dèi benedicano con la ricchezza chi era loro accetto, sia in virtù di sacrifici, sia con la sua condotta di vita, era certamente una concezione diffusa in tutto il mondo. Ma il suo collegamento consapevole con questo tipo di condotta di vita religiosa, conformemente al principio del primo capitalismo, *honesty is the best policy*, si trova, anche se non in maniera assolutamente esclusiva, certo con questa continuità e questa coerenza soltanto nelle sette protestanti.⁵³

In seguito, lo studio del ruolo ebraico rispetto alle origini del capitalismo lo convinse del ruolo anticipatorio delle stesse comunità ebraiche nella dimostrazione di affidabilità economica rispetto a terzi. Non si trattava soltanto di un approccio etico legato all'ottavo comandamento del decalogo biblico. Più prosaicamente, il comportamento scorretto di un singolo individuo avrebbe potuto facilmente ritorcersi contro l'intera comunità, favorendo pogrom e persecuzioni. Per quanto la teoria sombartiana del ruolo della "Nazione" ebraica nello sviluppo delle attività commerciali nel XVI e XVII Secolo sia stato poi ridimensionato da altri studiosi⁵⁴, è pur vero che lo sviluppo commerciale di città come Anversa, Amsterdam, Londra, Livorno, Ferrara e tante altre abbia visto molte personalità ebraiche e/o, come si vedrà, "marrane", emergere in primo piano.

Questa presunta supremazia ebraica nel capitalismo, che Sombart riscontra e teorizza in controtela in modo analogo al lavoro di Weber su capitalismo e calvinismo, ha il merito di porre in luce il ruolo di una minoranza coesa e determinata nello sviluppo globale dell'economia capitalistica. Al contempo, però, il suo poderoso studio *Die Juden und das Wirtschaftsleben* (*Gli ebrei e la vita economica*)⁵⁵, contiene, sotto le mentite spoglie di un approccio sociologico "a-valutativo", una quantità di perniciosi pregiudizi. L'esaltazione del ruolo strategico degli ebrei

⁵³ W. Sombart (1906), tr. it. di G. Geri, *Perché negli Stati Uniti non c'è il socialismo?*, Bruno Mondadori, Milano 2006.

⁵⁴ W. Sombart (1911), tr. it. di F. Freda, *Gli ebrei e la vita economica*, ed. in 3 voll., Ar, Padova vol. 1, 1980, vol. 2, 1989, vol. 3, 1997.

⁵⁵ W. Sombart (1911), *op. cit.*, vol. 3, pp. 55 e sg.

nei processi di scambio internazionali – e al contempo nella distruzione di un'economia qualitativa a favore di un'economia della quantità dozzinale –, mette in ombra il dato più banale che la trasformazione è un fenomeno complessivo di de-feudalizzazione dell'economia europea e di trasformazione in senso industriale a partire dalla Gran Bretagna. I nobili inglesi che privatizzarono le *enclosure* tra il XVII e il XVIII Secolo non erano certo ebrei, come non lo era la quasi totalità dei membri del parlamento britannico. Persino in Olanda, dove sicuramente la comunità sefardita ebbe un ruolo significativo, solo una minima parte del consiglio della Compagnia delle Indie Orientali poteva esser fatta risalire a origini ebraiche o marrane⁵⁶. Inoltre, la propensione sociologica a creare degli ideal-tipi non può facilmente applicarsi a “gli Ebrei”, senza creare stereotipi privi di fondamento ma molto pericolosi. Sombart insiste molto sullo stereotipo della ricchezza ebraica, anche se lui stesso ammette a denti stretti l'esistenza di ampie masse di ebrei impoveriti e proletarizzati. La presunta dell'attitudine ebraica all'accumulazione di denaro, egli la ricerca sia nella genetica che nell'adesione ai precetti della religione talmudica. Sombart non coglie un aspetto fondamentale dell'accumulazione di denaro, ovvero il suo essere la specifica strategia di difesa di un gruppo marginalizzato e soggetto a improvvise minacce di distruzione. Inoltre, Sombart nega un'attitudine ebraica a forme di lavoro non legate al commercio, dimenticando che tali limitazioni erano solitamente imposte alla Nazione ebraica dalle leggi dei Paesi che li ospitavano. E dimenticando anche l'enorme contributo ebraico alla scienza e alle arti liberali. Ancor più sconcertanti sono le analisi di Sombart inerenti i riferimenti razziali. Per quanto egli cerchi di mitigare le più drastiche teorie rispetto alla “razza ebraica”, ne condivide alcuni assunti. Ad esempio, ritiene che l'esistenza di ghetti e di delimitazioni radicali tra ebrei e gentili sia stato un fattore sufficiente a separare gli uni e gli altri da un punto di vista biologico e che tale “razza” ebraica non sia sostanzialmente mutata nel corso di millenni di storia. Ma anche l'osservatore superficiale può verificare come le caratteristiche somatiche delle varie comunità ebraiche nel mondo abbiano assunto i caratteri delle popolazioni maggioritarie che li circondavano, e abbiamo così ebrei neri, i Falascià, ebrei cinesi, gli You-tai, mentre ebrei con occhi azzurri e capelli biondi sono assai numerosi in tutto il Nord Europa e in Russia. E questo nonostante gli sforzi dei teorici della “razza ebraica” per giustificare tali anomalie “ariane” come varianti di un idealtipo razziale ebraico⁵⁷. Ovviamente ciò vale soprattutto per il mondo arabo, in quanto lo stereotipo ebraico e quello mediorientale sono del tutto omologabili. L'idea che la religione o le ideologie possano

⁵⁶ F. Heymann, (1992), *op. cit.*, pp. 88-89.

⁵⁷ Cfr. W. Sombart (1911), *op. cit.*, pp. 14 e sg.

separare le attrazioni reciproche dei sessi è fantasiosa. La ricerca di razze pure può essere attuata negli allevamenti intensivi di animali domestici, ma con gli umani non ha mai funzionato. Inoltre gli storici sanno bene che il rifiuto del proselitismo a favore dell'eredità matrilineare della condizione ebraica non è sempre stata una caratteristica permanente della religione ebraica. Come testimoniano gli stessi testi sacri, per tutta l'antichità le conversioni al dio unico degli ebrei furono assai frequenti, dalla Mesopotamia fino a tutto il bacino mediterraneo⁵⁸. Le barriere di una religione sono più porose dei confini, e le culture limitrofe tendono a contaminarsi più che a isolarsi.

L'esistenza stessa dei marrani, formalmente non più ebrei, e sotteraneamente non del tutto cristiani, ha favorito scambi tra comunità e individui più di quanto non li abbia separati. In questo mondo globalizzato, in cui l'incontro con l'altro è una necessità ineludibile, le frontiere e i muri, che alcuni stati continuano ad erigere, non potranno isolare ancora a lungo i percorsi umani più vari. Il marranismo è stato dunque la matrice di un nuovo mondo che ci riguarda da vicino, ed è ineludibile. In fondo, siamo tutti marrani.

⁵⁸ Cfr. Sh. Sand (2008), *op. cit.*

Per un'estetica dell'erranza. Marrani, nicodemiti e filosofi in transito nel mondo globalizzato del XVI e XVII Secolo

The Jews of Spain, in 1492, were forced to convert to Christianity or leave the country. But even those who agreed to convert, the Marranos, were always persecuted by the Inquisition and often burned at the stake. The Marranos also therefore sought refuge elsewhere. This exodus took them to Portugal, Italy, the Arab countries and the Ottoman Empire, and then, starting from Holland, also to Asia and the Americas. In this way, the Marranos were among the most important actors in trade and relations on a global scale. Furthermore, forced to continuously change religion, status, nation and ideologies, the Marranos are at the basis of the formation of the new subjectivities of the modern age, represented by artists and writers such as Cervantes and Velázquez, by theologians such as Servetus, by philosophers such as Spinoza, by mystics like Teresa of Avila.

KEYWORDS: Wandering, Globalization in the 16th and 17th centuries, Marrani, Nicodemites, Modern subject, Spinoza, Teresa of Avila.

Simone Furlani

L'arte del *kintsugi*: frammento e totalità nell'estetica giapponese

1. Verso un'estetica del *kintsugi*

L'arte del *kintsugi* o *kintsukuroi*, ovvero l'arte di riparare con metalli preziosi porcellane spezzate o frantumate, è fondata su una concezione del frammento radicalmente diversa dal modo in cui il frammento è stato inteso nell'estetica occidentale. In primo luogo, il frangersi dell'oggetto artistico non è visto come l'attimo di una sua definitiva e irreparabile perdita, della perdita della sua compiutezza e unità, ma come un momento o un passaggio, sia pur traumatico, che diventa parte costitutiva della sua storia. In secondo luogo, e di conseguenza, il frammento o i frammenti risultanti diventano il materiale e l'occasione per continuare l'opera di creazione o produzione artistica, e per ridare forma all'opera distrutta, la cui vita non è affatto interrotta. Di più: la rottura indica che l'opera d'arte compiuta e integra non era altro che il prodotto di un equilibrio relativo: apparentemente stabile e durevole, organica e unitaria, l'opera d'arte o, meglio, l'oggetto artistico è fragile e costitutivamente passeggero, solo momentaneamente finito, da sempre esposto al tempo e alla caducità di un divenire inaggirabile. A questo punto, allora, l'evento traumatico andrà inteso come una delle tante modalità delle metamorfosi di ogni ente, compresi gli oggetti d'arte: il divenire prevede mutamenti gradualmente e lentissimi, tanto quanto il salto netto della rottura. In terzo luogo, ma soprattutto, l'opera di riparazione diventa momento di riflessione non solo sullo statuto estetico del manufatto infranto, ma anche sull'orizzonte ontologico entro il quale esso assume significato. In un contesto estetico e filosofico dominato dal divenire, l'artista e il fruitore comprendono che l'opera d'arte non è qualcosa di sostanziale, non si staglia come un'unità organica che esprime un significato se non oggettivo, riconoscibile e condivisibile da tutti, non rappresenta la realizzazione di forme assolute, ma è l'oggettivazione o la reificazione, momentanea e sempre relativa, di una totalità informe, ovvero del divenire. Autore e fruitore, peraltro, comprendono che anch'essi, verosimilmente, ne fanno parte, fanno parte di un divenire che condiziona e, anzi, informa il loro agire.¹

¹ In rete, accanto a numerose immagini di oggetti riparati mediante l'arte del *kintsugi*, si trovano molti materiali che riassumono schematicamente l'origine, il significato e i tratti

2. Sul frammento: oltre il romanticismo, al di là dell'arte

L'arte del *kintsugi* e i suoi presupposti sono pressoché irriducibili alle diverse pratiche artistiche e alle diverse prospettive estetiche occidentali, e collocarsi all'interno dell'orizzonte artistico e filosofico del *kintsugi*, significa mettere necessariamente in discussione tutte le categorie dell'estetica occidentale (opera d'arte, forma, armonia, bello, simbolico e allegorico, autore e fruitore, ecc.). Naturalmente, trattandosi della riparazione di un manufatto frantumato, in primo luogo questa pratica artistica interroga la categoria di frammento e il suo significato: è proprio a partire da questa nozione che l'arte del *kintsugi* marca una differenza radicale rispetto alla nostra estetica. Infatti, in Occidente, e soprattutto in epoca moderna, il frammento è sempre stato inteso come simbolo, indice o allegoria del suo opposto, della totalità. Nella tradizione occidentale, il frammento non è mai solo e semplicemente sé stesso, ma attesta *ex negativo* la totalità di cui è parte. In altri termini, i termini della dialettica finito-infinito: il frammento è luogo privilegiato di manifestazione dell'infinito nella misura in cui quest'ultimo è ineffabile, ovvero inesprimibile nelle modalità e nelle forme del finito.

È esattamente per questa presunta facoltà di esprimere l'inesprimibile che il frammento diventa strumento (e categoria) per eccellenza dell'arte romantica. Il finito, l'inorganico, il parziale, il terreno, la morte, la rovina vengono intesi come momenti di una dialettica più ampia rispetto all'alternarsi naturale o empirico di morte e vita, ovvero vengono letti

fondamentali di quest'arte, soprattutto su un piano introduttivo, giornalistico, tecnico-applicativo (manuali) o, addirittura, commerciale (nelle linee di vendita più note è possibile acquistare dei "kit" per riparazioni *kintsugi*). In ambito anglosassone, europeo e, in genere, occidentale, non sono molti i saggi scientifici che cercano di comprendere, in modo sistematico, le modalità e le implicazioni di questa pratica. Un ottimo punto di riferimento sono i saggi contenuti in C. Bartlett et al., *Flickwerk. The Aesthetics of Mended Japanese Ceramics*, catalogo della mostra (28 giugno – 10 agosto 2008 Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, Ithaca NY e 9 settembre – 12 ottobre 2008, Museum für Lackkunst, Münster), Museum für Lackkunst, Münster 2008; gli esemplari contenuti in questo catalogo, tra l'altro, coprono quasi per intero gli oggetti e le tecniche del *kintsugi*. Tra i manuali o i saggi che si concentrano sugli aspetti tecnici, alludendo soltanto al quadro filosofico di questa forma d'arte, cfr. S. Drescher, *kintsugi Technik – kintsugi Technique*, Korest, Käbschütztal 2014² e C. Lorenzetti, *Kintsugi, l'arte di riparare con l'oro*, lulu.com 2017. Interessanti riferimenti al *kintsugi* si trovano anche all'interno di studi di archeologia che si interrogano non solo sul significato dei frammenti, ma anche su oggetti riparati rinvenuti in diversi ambiti geografici e in diversi momenti storici; cfr. ad esempio, K. Albert, *Ceramic rivet repair. History, technology, and conservation approaches*, in "Studies in Conservation", 59/1, pp. 1-8. Segnaliamo, inoltre, un uso metaforico del *kintsugi* e una sua conseguente trasposizione in una pubblicistica, spesso lontana da qualsiasi ambito scientifico, sulla cura delle "ferite dell'anima", come ad esempio in T. Navarro, *Kintsukuroi. L'arte giapponese di curare le ferite dell'anima*, Giunti, Firenze-Milano 2018.

come momento dialettico per la comprensione di una totalità e di un'unità nascoste, di un significato che di per sé è ineffabile, ma che si incarna simbolicamente nella natura e nella realtà. Il frammento riassume in sé ed esprime nel modo migliore questa dialettica negativa che tiene assieme finito e infinito, molti e uno, parti e totalità. Il frammento assume ed esibisce un'unità formale e una consistenza estetica al limite della perfezione proprio perché incompiuto, proprio perché incarna la differenza e la frizione tra unità e totalità. Gli esempi sono noti, persino scontati: si pensi ai paesaggi di rovine e ruderi di Friedrich oppure, in letteratura, all'*Enrico von Ofterdingen* di Novalis o al *Faust* di Goethe, altro esempio di quella concezione di frammento che troverà la sua teorizzazione più coerente con i fratelli Schlegel².

In questa prospettiva, il frammento è sempre concepito come opera d'arte che rimanda al di là di sé stessa, ovvero alla totalità cui allude negandola, incarnandone l'opposto. Non è un caso che, sullo sfondo di questa prospettiva estetica, emerga un riferimento decisivo per la modernità (diretto, insistito e determinante per la stessa auto-comprensione) alla classicità greca. Il frammento testimonia l'impossibilità, in epoca moderna, di un'arte e di un pensiero in immediata continuità e armonia con la totalità del cosmo e con il suo fondamento. L'opera d'arte nasce da una frattura irrecuperabile e l'arte più sublime è quella che restituisce in sé questo scarto. Tuttavia, e proprio per questo, il frammento testimonia, *in absentia*, una totalità che diventa ideale, e la cui irraggiungibilità viene tradotta dall'artista nei termini più o meno utopici di un rinnovamento (estetico, politico, sociale, ecc.) possibile e necessario. L'armonia e l'organicità della vita e dell'arte dell'antichità classica, proprio perché impossibili e improponibili, diventano l'ideale che fonda, muove e orienta l'arte e la vita dell'uomo moderno³.

Questa concezione simbolico-allegorica del frammento diventa un punto di riferimento, più o meno consaputo, per l'arte e l'estetica contemporanee. Tra gli esempi più noti ricordiamo la pratica poetica di Baudelaire oppure, naturalmente, il "Torso di Apollo" di Rilke. Sul piano

² Sullo scarto tra unità formale dell'opera d'arte e totalità come struttura del frammento e come presupposto dell'arte e dell'estetica contemporanee cfr. C. Meckel, *Über das Fragmentarische*, Steiner, Wiesbaden 1978 in particolare pp. 6-11. Gli stessi margini teorici e storici (a partire da Goethe e attraversando la letteratura dell'Ottocento e del Novecento) sono i margini entro i quali si muove D. Burdorf, *Zerbrechlichkeit. Über Fragmente in der Literatur*, Wallstein, Göttingen 2020. Per una rassegna completa e una ricostruzione analitica dell'estetica del frammento a partire dal romanticismo cfr. E. Ostermann, *Das Fragment. Geschichte einer ästhetischen Idee*, Fink, München 1991 e J. Fetscher, *Fragment*, in K. Barck et al. (a cura di), *Ästhetische Grundbegriffe*, Metzler, Stuttgart-Weimar 2001, vol. II, pp. 551-588.

³ Cfr. E. Ostermann, *Der Begriff des Fragments als Leitmetapher der ästhetischen Moderne*, in "Athenäum. Jahrbuch für Romantik", 1/1991, pp. 189-205.

teoretico, è Benjamin che mostra come la struttura (di matrice barocca e romantica) dell'allegoria continui a informare le esperienze avanguardistiche del primo Novecento⁴. E, d'altra parte, questo *imprinting* romantico non è forse ancora vivo e determinante ai nostri giorni? Non sono ancora attive, nell'interpretazione dell'arte contemporanea, categorie romantiche quali "frammento" e "frammentazione", "ineffabilità" e "incomunicabilità", "arte" e "artista", "sublime" e "genio"? Non è l'arte contemporanea una sorta di continua allegoria del moderno (e del modernismo) e, pertanto, poiché il frammento del frammento e l'allegoria dell'allegoria ricadono in sé stessi, non è l'arte contemporanea ancora essenzialmente moderna? Alla fine, prendere in considerazione l'arte del *kintsugi* e applicare un approccio interculturale, vuol dire portare alla luce un modo radicalmente diverso di intendere l'arte e il suo significato all'interno della società odierna. D'altra parte, gli esempi di opere d'arte contemporanea che si rifanno al frammento, alla rovina, all'incompleto, al resto, ecc. sono talmente frequenti, numerosi, insistiti, che non sapremmo nemmeno a chi rimandare⁵.

3. Impermanenza: la totalità come divenire

I frammenti che il *kintsugi* riunisce riparando l'oggetto artistico rotto assumono un significato radicalmente diverso e per lo più irriducibile a questa concettualità dell'estetica occidentale. La premessa che va immediatamente esplicitata riguarda lo sfondo filosofico (sostanzialmente buddhista) all'interno del quale nasce e si colloca l'arte del *kintsugi*. Si tratta di uno sfondo che riconosce l'impermanenza delle cose (*anicca*, giapp. *mujō*) e che guarda alla realtà nei termini di un ineshausto e inesauribile divenire. Le cose (ma anche il soggetto che ne fa esperienza) non sono permanenti, non hanno in sé una sostanza che rappresenti il loro fondamento ontologico. Nonostante appaiano come qualcosa di stabile, le cose, gli oggetti, gli enti sono oggettivazioni di un flusso inarrestabile, ovvero sono configurazioni momentanee, collocate nel tempo e destinate a una durata sempre e comunque relativa. A maggior ragione, i prodotti dell'arte. Nella prospettiva dell'assoluta impermanenza affermata dalla cultura buddhista, non ha propriamente senso parlare di 'opera d'arte'

⁴ Naturalmente seguiamo qui l'interpretazione della prospettiva di Benjamin offerta in G. Lukács, *Il significato attuale del realismo critico*, Einaudi, Torino 1957, in part. pp. 45 ss.

⁵ Per quanto riguarda l'arte del *kintsugi* cfr. soprattutto M. Fujimura, *Art and Faith. A Theology of Making*, Yale University Press, London 2020, pp. 41-60, soprattutto laddove si sostiene che "l'esempio del *kintsugi* cattura e amplifica" la "promessa" della "nuova creazione" da parte dell'assoluto (ivi, p. 42).

e, in ogni caso, l'opera d'arte deve restituire in sé il senso di precarietà e di transitorietà della vita, non una totalità che non esiste se non come informe divenire. È proprio per questo che, soprattutto nell'estetica giapponese, la bellezza (l'arte, l'estetica, ecc.) si è legata inscindibilmente a questo senso di fugacità e di fuggevolezza.

In questo contesto, il rapporto tra frammento e totalità assume significati radicalmente diversi rispetto a quelli assunti in ambito occidentale. Se la totalità è intesa come divenire, e l'opera d'arte come una sua reificazione, non solo ogni opera d'arte è costitutivamente finita, parziale, limitata, ma non ha alcun senso intendere l'arte all'interno di una dialettica (negativa, simbolica o allegorica), capace di esprimere valori assoluti o riconoscibili socialmente in modo oggettivo che in verità non esistono. Tuttavia, restiamo all'arte del *kintsugi* e a come il frammento viene inteso al suo interno. Nel contesto dell'impermanenza, riparare non significa riportare il manufatto a una forma, più o meno aperta, che ne ristabilisce la sacralità, l'aura o, più semplicemente, il valore estetico riconosciuto. Infatti, la rottura non è un evento traumatico che segna l'irrecuperabile perdita della forma, esteticamente decisiva, del manufatto artistico. Al contrario, la rottura è semplicemente una delle modalità del divenire. Tenzialmente, nelle diverse declinazioni dell'estetica occidentale, concepiamo il divenire nei termini della metamorfosi, del cambiamento, della crescita o dell'usura di qualcosa di identitario, cioè di qualcosa che comunque rimane sé stesso (e identificabile in quanto tale) pur mutando alcuni suoi caratteri, alcune qualità, alcuni aspetti. Nel caso dell'opera d'arte, la intendiamo come un manufatto formalmente compiuto, al limite perfetto. Intendiamo l'opera d'arte come qualcosa il cui ideale è di sottrarsi, fin dove possibile, al divenire. Al limite, la sua evoluzione va controllata e rallentata. Di conseguenza, concepiamo la rottura come un evento che segna una fine e un nuovo inizio, come un passaggio che azzerà uno stato e ne inaugura un altro. In altre parole, concepiamo la rottura esclusivamente nei termini di una discontinuità. Al contrario, in una prospettiva che solleva il divenire, l'impermanenza, a presupposto ed esito della realtà (e anche dell'arte), continuità e discontinuità sono inscindibili. Non può darsi una discontinuità assoluta. Anche un evento traumatico come la rottura rientra all'interno di un processo di mutamento e di evoluzione.

Questa inscindibilità di continuità e discontinuità, di essere e divenire, di vecchio e nuovo, innanzitutto giustifica la riparazione. La rottura non mette fine alla vita dell'oggetto o dell'opera d'arte. La riparazione è un momento, una tappa, una nuova fase della vita dell'oggetto. Di più: la riparazione assume un significato che esclude l'idea di restauro così come viene intesa nella cultura e nelle scienze della conservazione dei beni culturali in Occidente. Infatti, il restauro implica un punto al quale risalire, uno stato dell'opera d'arte formalmente compiuto e definitivo,

che si cerca di ristabilire. Fin dalla produzione dell'opera d'arte, invece, lo sfondo buddhista introietta nell'oggetto o nell'opera un'imperfezione e un'incompletezza, un 'vuoto' che ne esprime l'appartenenza al mondo del divenire e che ne esprime la motilità. L'opera d'arte non incarna un significato assoluto, non rimanda alla totalità, non trascende il piano del proprio esistere, ma afferma la sua parzialità e la sua inevitabile finitezza. Riparare l'oggetto artistico dopo la rottura, significa mettere in luce quell'incompletezza e provvisorietà che da sempre solcano – letteralmente – la struttura, apparentemente compatta, dell'oggetto. I segni della riparazione evidenziano, portano in superficie – ancora, letteralmente, portano sulla superficie – rendono visibile quell'invisibile che già prima, prima della rottura, il manufatto informava secondo i principi della transitorietà della vita, doveva esibire. L'arte del *kintsugi* non è restauro e, in senso stretto, nemmeno riparazione: l'ideale del primo è di ricostituire una condizione di compiutezza della quale l'artigiano del *kintsugi* diffida, mentre l'ideale della seconda, della riparazione, è che la riparazione scompaia, non si veda, che la superficie venga ricostituita fino a rendere indivisibile il segno del ricongiungersi delle parti andate in frantumi. L'arte del *kintsugi*, al contrario, rende visibile ed esalta, non senza una disperata ironia, che l'opera d'arte non c'è mai stata e che il suo essere tale, il suo essere opera d'arte, era solo apparente.

4. Il vuoto e il segno vuoto

Il concetto di "vuoto", appena citato, è determinante per comprendere la filosofia, non solo l'estetica del *kintsugi*. Guardando al rapporto di quest'arte con la cerimonia del tè (al di là della storia-leggenda della sua nascita relativa allo shogūn Ashikaga Yoshimasa), è effettivamente rilevante comprendere lo spirito della scultura buddhista nella produzione delle ciotole per il tè. L'antica tecnica *raku*, ad esempio, produce un oggetto costellato di irregolarità, di piccoli avvallamenti, di pori, ovvero di una serie di vuoti che, peraltro, in qualsiasi laboratorio occidentale sarebbero ragione di immediato scarto. Nella tradizione zen, al contrario, questi vuoti sono segni di eccellenza, perché riproducono la struttura della realtà e dell'esistenza, entrambe intessute di vuoti. La ciotola, così come ogni momento della cerimonia del tè, è scandita da vuoti che interagiscono dialetticamente con i pieni. In ogni suo momento (foggiatura, essiccamento, cottura e riduzione), la tecnica *raku* tende a rendere visibili e tangibili i processi che il vuoto è in grado di causare rendendoli irriducibili a un disegno preordinato e a un progetto prestabilito. In breve: la ciotola raccoglie ed esibisce in sé i segni dell'impermanenza. Realtà ed esperienza, intessute di vuoti, si apprendono nella ciotola.

Il *kintsugi*, riparando con l'oro liquido le crepe causate dalla rottura, non fa altro che mettere in luce quelle fenditure (o quei vuoti) che costituiscono la materia, ogni oggetto esistente e ogni manufatto. La rottura è un momento della vita di un manufatto e le incollature dei cocci prodotti dalla sua rottura non esibiscono altro che alcune delle infinite venature o vuoti che rendono imperfetta, 'porosa', mobile, instabile e impermanente la materia. La riparazione del manufatto rotto è l'occasione per meditare sulla struttura relativa e in continuo divenire dell'esistenza e della realtà, una struttura che informa ogni ente e ogni elemento. Come visto, anche la materia presenta una natura in divenire, una natura determinata dall'alternarsi del pieno e del vuoto. Tuttavia, è necessario fare attenzione. La riparazione non mette in luce un insieme di venature che rappresentano l'essenza o la natura dell'oggetto. Nel buddhismo, ogni ente è privo di struttura e di natura autonoma, secondo la nozione-principio di *anattā* (giapp. *muga*). Pertanto, anche le nervature che la riparazione evidenzia non sono altro che oggettivazione, il diventare visibile di segni mobili e vuoti, ovvero di una determinazione "discontinua" e "funzionale", scrive ancora Barthes, che consente una denotazione e una comunicazione aperte, "mobili", precedenti la stabilizzazione di qualsiasi codice, un sistema di segni aperto e mobile tanto quanto il suo sfondo ontologico, il divenire⁶.

5. Arte e divenire: opera, autore e fruitore

Semplificando un po', si può dire che le tecniche di *kintsugi*, in senso lato, possono essere raggruppate in tre specie fondamentali⁷. In primo luogo, il *kintsugi*, come detto e nello specifico, è l'arte di riparare oggetti danneggiati con metalli preziosi, ovvero con una lacca mischiata a polvere d'argento o d'oro. L'aggiunta di polvere di materiale prezioso è dovuta alla necessità non solo di ricucire le fratture, ma anche di integrare o sostituire frammenti che non possono essere recuperati. Per lo più, il metallo prezioso sostituisce piccoli frammenti andati completamente distrutti. Il *tomotsugi*, in secondo luogo, è la tecnica di riparare oggetti danneggiati usando solo della lacca: le rotture tra i frammenti sono nette, i frammenti possono essere riuniti e ricomposti e, pertanto, la ricomposizione non rende necessario alcun inserimento di materiale aggiuntivo. Lo *yobitsugi*, al contrario, ripara l'oggetto danneggiato usando

⁶ Cfr. R. Barthes, *L'impero dei segni*, tr. it. di M. Vallora, Einaudi, Torino 1984, pp. 32 e ss e R. Barthes, *Saggi critici*, a cura di G. Marrone, Einaudi, Torino, pp. 306 e ss.

⁷ Seguo qui le distinzioni poste in C. Iten, *Ceramics Mended with Lacquer – Fundamental Aesthetic Principles, Techniques and Artistic Concepts*, in C. Bartlett et al., *Flickwerk. The Aesthetics of Mended Japanese Ceramics*, cit., pp. 22-23.

e inserendo frammenti di un altro oggetto, perché non sono riutilizzabili ampi frammenti dell'oggetto danneggiato, e anche perché l'artista vuole, intenzionalmente, sostituire i frammenti originali, magari con frammenti di un altro materiale.

È estremamente interessante e molto significativo sotto il profilo estetico, il caso particolare di riparazioni che includono frammenti di altri oggetti (un piattino riparato inserendo sezioni di un altro o di altri piattini). Questa operazione, che al senso estetico occidentale appare una mostruosità, è non solo legittima, ma anche opportuna se si pensa che l'alternanza di vuoto e pieno che struttura ogni ente, caratterizza anche il rapporto con la totalità del reale. Il vuoto 'mediano' immanente a ogni ente, definisce anche il suo rapporto con gli altri enti e con la totalità. Ne viene una concezione del rapporto parte-tutto di assoluta e reciproca immanenza che, per quanto riguarda l'arte del *kintsugi*, consente e, anzi, vede come un'occasione, se non fortunata senz'altro giustificata, la sostituzione di un frammento, inutilizzabile o disperso, con il frammento di un altro manufatto spezzato. Questa interscambiabilità di frammenti di oggetti diversi rende ancora più evidente la relatività, la temporalità e l'incompletezza dell'opera d'arte. Questa interscambiabilità, fondata, ripetiamo, sulla reciproca compenetrazione di parte e tutto, di frammento e totalità, rende definitivamente visibile come il frammento sia stato svincolato e sottratto a qualsiasi dialettica, anche e soprattutto a quella dialettica negativa incarnata da un'arte di natura allegorica.

Come si vede, all'interno della prospettiva riconosciuta dall'arte del *kintsugi*, emerge un'idea di oggetto, manufatto o opera d'arte, in funzione della quale muta radicalmente il significato sia dell'attività e delle facoltà dell'autore sia delle capacità del fruitore. Ogni ente è un'oggettivazione o una reificazione del divenire, una sua configurazione momentanea e incompleta, divenire che rappresenta la realtà prima e ultima cui ricondurre ogni ente. E, come visto, anche l'opera d'arte è un'oggettivazione e, nonostante l'apparenza, è in continua evoluzione. Sul versante della produzione dell'opera d'arte (in questo caso della sua riparazione), questa sua esposizione al tempo presenta una determinata serie di implicazioni. Non abbiamo qui lo spazio per esaminarle in modo analitico, ma possiamo indicarne i punti-limite, le implicazioni più estreme che ci sembrano contenere tutte le altre, a partire dal rapporto congenito di questa tecnica con l'evento della rottura di un oggetto.

Il danneggiarsi o il rompersi di un oggetto è accidentale. Come detto, l'idea di procedere intenzionalmente alla rottura di un oggetto è insensata. L'intera tecnica del *kintsugi* prevede come presupposto ultimo il divenire. Infrangere volutamente significa uscire immediatamente e inevitabilmente da questo orizzonte ontologico, filosofico, culturale. Rispettare questa accidentalità, tuttavia, significa ammettere anche la possibilità che

non si verifichi mai l'occasione per l'artigiano del kintsugi di esercitare la sua arte. In linea di principio, nel corso della sua vita potrebbe verificarsi la situazione, improbabile, ma non impensabile, che nessun oggetto si danneggi e che egli non abbia modo di applicare la sua arte. Il divenire non ammette certezze sotto questo profilo. Di più. Sempre in linea di principio e sul piano del pensabile, sia pur piuttosto improbabile, l'artigiano del kintsugi potrebbe non avere l'occasione di formarsi. Se la sua tecnica si apprende mediante l'esercizio, e se ipotizziamo, come si deve fare, non accadesse alcun danneggiamento nell'arco della sua esistenza, l'artigiano del kintsugi non esisterebbe, non sarebbe mai esistito.

Naturalmente, è bene ribadire che questi punti-limite sono improbabili, investono l'ambito del pensabile, ma sono casi estremi decisivi per cogliere lo spirito di questa tecnica. A partire da questi margini, ad esempio, è possibile comprendere il nesso strettissimo che lega quest'arte alla riflessione filosofica e, in particolare, alla riflessione sul tempo. Da questo punto di vista, questa tecnica appare straordinariamente moderna, nella misura in cui l'arte impone un esercizio di meditazione e di ricerca che la eccede senza aprire la dimensione della trascendenza, del sovratemporale, ecc. In secondo luogo, è possibile capire fino in fondo il carattere non retorico, la semplicità, la schiettezza e persino la laconicità e la modestia di questi manufatti e, per estensione all'ambito di molti settori dell'estetica giapponese, di ogni forma d'arte. In terzo luogo e di conseguenza, sempre sotto il profilo della produzione, la figura dell'artista viene privata, ancora di più, di qualsiasi eccezionalità. L'orizzonte del divenire e dell'impermanenza comprende punti di vista che implicano, se non un superamento della differenza che individua l'artista distinguendolo dagli altri soggetti, un suo deciso ridimensionamento. Non a caso abbiamo usato con una certa insistenza il termine 'artigiano'.

Lo stesso si può e si deve dire sul piano della fruizione, e nemmeno sotto questo profilo abbiamo lo spazio per un'analisi articolata delle molte implicazioni e delle differenze rispetto alle estetiche d'occidente. Accanto a quanto già osservato, basterà ricordare su un piano generale che, nella misura in cui l'oggetto artistico eccede sé stesso, esso rinvia al tempo che inevitabilmente riduce ma che, allo stesso tempo, attesta. Per chi osserva o, meglio, per chi utilizza un piattino o una tazza riparati, la screziatura evidenziata dal metallo prezioso che ricorda il danneggiamento e la riparazione, mette in luce non una struttura noumenica che, finalmente, emerge, diventa visibile, appare. Il metallo prezioso rende visibile non l'articolazione essenziale, la realtà profonda, l'ossatura riposta di un oggetto e la sua appartenenza a un ordine metafisico. Rende visibile, piuttosto, la sua assenza. Se l'idea di un tale ordine è ingannevole, preziosa è l'occasione di una sua docile smentita, tanto quanto ogni evento che riconduce le cose alle cose, alla loro materia, al loro divenire, alla loro temporalità.

The Art of Kintsugi: Fragment and Totality in Japanese Aesthetics

The Japanese art of *kintsugi*, that is the art of repairing broken or shattered porcelain with precious metals, transforms the shattering of an object into an opportunity for artistic expression. This essay examines the philosophical implications of this technique and shows why the underlying aesthetics is almost incompatible with many of the assumptions of Western aesthetics. Notably, the Buddhist background of this technique does not associate the idea of fragment with any symbolic or allegorical meaning, forbidden by the ultimate horizon of the becoming of reality and, therefore, also of art. From here, other fundamental notions of aesthetics such as those of creation, work of art, expression, etc., also take on a radically different meaning in the aesthetics of *kintsugi* than in the West.

KEYWORDS: Fragment, Totality, Impermanence, Becoming, Reification

*Giulia Lanzirotti*¹

Il principio di identità tra Heidegger ed Eraclito

Introduzione

Il principio di identità rappresenta uno dei cardini fondamentali della riflessione filosofica, la cui disquisizione ha attraversato sin dal suo principio la storia della filosofia occidentale in ogni sua branca e disciplina. A partire da Parmenide e dalla filosofia greca, passando per Leibniz, Kant e la logica formale, il principio di identità, secondo cui un ente è se stesso, si è configurato come la pietra angolare per la metafisica e per la logica. Con l'espressione formale dell'identità nell'equazione " $A=A$ " oppure " $A \text{ è } A$ " viene restituita la verità analitica e tautologica che il principio assume. Il presente articolo si propone di offrire una nuova lettura del principio di identità, intrecciando alcuni passi rilevanti del pensiero filosofico di Martin Heidegger e di Eraclito. In tal modo, si intende mostrare come l'equazione schematica che esprime la legge metafisica e logica $A=A$ oppure " $A \text{ è } A$ " possa essere pensata come una formulazione riduzionistica della stessa e della sua esperienza. Di conseguenza, lo scopo del presente lavoro è quello di svelare come la struttura dinamica del principio di identità possa essere pensata come il risultato della sintesi di un movimento intrinseco. Per avanzare un'interpretazione alternativa del principio di identità verranno presi in considerazione tre elementi, non tradizionalmente connessi, e posti in combinazione.

La prima parte dell'articolo si occuperà di delineare brevemente il rapporto tra l'ontologia del cosiddetto primo Heidegger e il riferimento alla dimensione modale che la caratterizza. La modalità, qui intesa come lo scheletro della fenomenologia heideggeriana, ci permetterà di ripensare

¹ Il contributo di Giulia Lanzirotti è finanziato dall'Unione Europea – NextGenerationEU e supportato dall'Università degli Studi di Padova nel quadro del programma STARS Grants@Unipd 2021 (Typrax – Typified Praxis. A Phenomenological Account of Conceptual Experience).

la natura logico-metafisica dell'identità come il risultato dinamico di un processo, e non come un vuoto truismo. In seguito, l'articolo avanzerà un'interpretazione della nozione eraclitea di $\xi\upsilon\nu\acute{o}\nu$, traducibile in prima battuta con "comune", a partire dal frammento 103 di Eraclito – "comune ($\xi\upsilon\nu\acute{o}\nu$) è infatti l'inizio e la fine sulla linea del cerchio" – dove la apprezziamo all'interno di uno specifico disegno geometrico. Facendo in parte leva sull'analisi heideggeriana del significato da attribuire alla parola greca, si intende mostrare come quest'ultima possa essere considerata la parola che ci presenta una nuova immagine dell'identità. La nozione di $\xi\upsilon\nu\acute{o}\nu$ racchiuderebbe, dunque, una concezione non statica, bensì processuale e dinamica dell'identità. Infine, ci rivolgeremo alla critica di Heidegger del principio di identità nella sua espressione ($A=A$), enucleando i passaggi in cui Heidegger indica la complessità ontologica nascosta dalla formula. In tal modo, sarà possibile congiungere la rilettura heideggeriana del principio di identità e lo $\xi\upsilon\nu\acute{o}\nu$ eracliteo come indice di una concezione sintetica di esso. Più specificatamente, l'articolo si concentrerà su passaggi testuali enucleati per poter dialogare tra di loro. In particolare, dell'opera di Eraclito, si prenderà in considerazione esclusivamente il frammento 103, che Heidegger analizza, ma solo brevemente, in *Introduzione alla metafisica*; per quanto riguarda l'opera di Heidegger, l'articolo si propone di congiungere le caratteristiche generali del cosiddetto primo Heidegger e alcuni passi scelti da due testi: *Seminari*, in cui Heidegger espone la sua interpretazione del termine greco $\xi\upsilon\nu\acute{o}\nu$, e *Identità e differenza*, dove Heidegger rivolge la sua critica alla formula del principio di identità.

L'obiettivo di questo lavoro non vuole essere di carattere esegetico, dal momento che non si intende restituire la complessità e le sfaccettature dell'interpretazione heideggeriana dei frammenti di Eraclito, né di commentarne la correttezza. Parimenti, non si ha la pretesa di restituire l'intreccio tra la lettura di Eraclito e il progetto ontologico di Heidegger nella sua completezza. Il percorso concettuale proposto vorrebbe utilizzare i due autori per aprire una nuova via di comprensione dell'identità che sostituisca all'apparente semplicità della formula " A è A " la complessità di un'esperienza dinamica, in cui unità e diversità si fondono in un movimento continuo. In questo modo, la reinterpretazione heideggeriana ed eraclitea del principio di identità apre nuovi orizzonti filosofici, spingendoci a considerare l'identità non come un concetto statico, ma come una sintesi in continua evoluzione.

Cenni sull'ontologia del primo Heidegger

Prima di analizzare il frammento di Eraclito e la lettura heideggeriana del principio di identità, occorre ricordare, seppur schematicamente,

alcuni elementi del progetto fenomenologi-ontologico di Heidegger che saranno centrali per ripensare la nozione d'identità. L'articolo metterà in connessione, dunque, alcuni aspetti presenti nella riflessione del primo Heidegger con i passaggi testuali del secondo Heidegger, fase a cui appartengono sia le lezioni su Eraclito, che le conferenze sul principio di identità. Gli studiosi di Heidegger sono ben consapevoli che la distinzione tra primo e secondo Heidegger costituisce ancora un terreno acceso di dibattito sull'essenza del progetto heideggeriano. In questo lavoro, tale separazione tra fasi non verrà tematizzata e si procederà invece ad una libera associazione. Tuttavia, tale combinazione non rappresenta un puro volo pindarico, dal momento che il cosiddetto secondo Heidegger, e in particolar modo il suo commento circa il significato della parola *ζυνόν*, si riallacciano direttamente ai motivi fondamentali della sua fase fenomenologica propria della prima decade del suo pensiero (1916-1927).

La fenomenologia e l'ontologia del primo Heidegger costituiscono il periodo in cui l'autore si concentra sulla ricerca e la definizione di quegli strumenti di lavoro che dovranno guidare la disquisizione filosofica al di là delle secche della tradizione metafisica. Come ben noto, il pensiero metafisico, secondo Heidegger, ha da sempre frainteso la questione ontologica avendo sovrapposto il senso dell'essere all'ente, posizionando il primo, così, all'interno dello schema interpretativo della *cosalità e della presenzialità atemporale*; la domanda *che cosa?* è stata il perno su cui ha articolato le sue determinazioni, dando origine ad una reificazione dell'essere e delle sue categorie, traducendolo in termini di sostanza, di essenza, e in generale come un ente positivo. Così facendo, la domanda *come?* e la dimensione della possibilità hanno assunto un ruolo secondario e subordinato, ai quali Heidegger vorrebbe invece restituire centralità quando dichiara che "più in alto della realtà sta la possibilità"².

Dal punto di vista fenomenologico, ciò vuol dire che l'esperienza si mostra sempre nei limiti delle sue possibilità, inserita nel suo *come* e presentata grazie ad esso. Il *come* dell'esperienza e dell'essere rivendica un ruolo di primo piano, dato che un *che cosa* si darà sempre in un modo grazie al quale, operando un rovesciamento interno, possa essere individuato e conosciuto, tanto che del *cosa* ne potremmo parlare come una possibile modalità secondaria e derivata.

Questo rovesciamento porta l'ontologia di Heidegger a iscriversi nel dominio della modalità, ovvero a concentrarsi sul *come* con cui si manifestano i fenomeni, senza ridurre l'ente a datità pura, ad unità di senso autonome ed indivisibili. Nella ontologia modale è, per antonomasia, bandita ogni possibilità di ricondursi a *res* definite e sostanzialità inerti:

² M. Heidegger, *Essere e Tempo*, §7, ed. it. di F. Volpi, Longanesi, Milano, 2008.

l'identità degli elementi, nella ontologia modale, non è mai astratta dal suo *modus*, bensì è sempre flessa, articolata, temporale e sintetica³.

Contrariamente a quanto prescritto dalla metafisica, dunque, la ricerca di Heidegger, culminata in questa sua prima fase con la pubblicazione di *Essere e Tempo*, tenta di inquadrare l'esperienza dell'esserci (Dasein) utilizzando elementi concettuali e categoriali, atti a cogliere come la nostra esperienza nel mondo sia sempre temporale, situata, contestualizza, e in costante movimento, sia in senso dinamico-esistenziale che storico. Lo spirito antimetafisico che accompagna la speculazione di Heidegger durante l'intero arco della sua carriera si può riscontrare nelle scelte semantiche e stilistiche da lui adottate per delineare la sua nuova ontologia fenomenologica. Le espressioni scelte da Heidegger cercano di restituire la *Bewegtheit* della nostra esperienza fattizia e di coglierne l'intrinseco carattere temporale. A tal fine, Heidegger opta per un linguaggio innovativo – per quanto complesso – composto da neosemantemi e neologismi, capace di riconoscere che l'esserci in quanto Dasein è inserito nella modalità dell'esistenza. A tal scopo, Heidegger utilizza perciò una varietà di espressioni e composizioni linguistiche che sfruttano l'uso grafico del trattino (essere-nel-mondo, con-essere, essere-per-la-morte, solo per citarne alcune) atto a mostrare che le categorie ontologiche sono strutture articolate e aperte. Allo stesso modo, per enfatizzare il carattere modale, relazionale, contingente e situato dell'esperienza, Heidegger fa ampio uso di preposizioni, deittici, e di dispositivi linguistici che richiamano gli indessicali e le declinazioni paronimiche⁴, affinché queste possano a loro volta veicolare l'immagine di una esperienza dinamica, sintetica e relazionale (per-cui, in-vista di cui et *similia*).

La preoccupazione per una comprensione relazionale e flessa delle strutture ontologiche dell'esperienza è quello che si può ritrovare nell'indagine heideggeriana dall'identità e nella interpretazione dello *ζυγόν* eracliteo. Questa impalcatura è quella che ricorrerà nell'indagine di una nuova concezione del principio di identità qui proposta.

Eraclito e il principio di identità dinamico

Nella storia della filosofia occidentale proposta da Heidegger, i pensatori presocratici – soprattutto Anassimandro, Parmenide ed Eraclito – diventano filosofi dell'inizio, aurorali, originari, la cui parola precede la

³ L'idea di ascrivere l'ontologia di Heidegger alla dimensione modale si trova in G. Chiurazzi, *Modalità ed esistenza. Dalla critica della ragion pura alla critica della ragione ermeneutica: Kant, Husserl, Heidegger*, Aracne, Roma, 2009.

⁴ Si veda, Chiurazzi, *op. cit.*

tradizione metafisica. In questa prospettiva, Heidegger non concepisce Eraclito solo come filosofo della natura insieme a Talete e Anassimene, ma piuttosto Eraclito è riconosciuto come pensatore dell'essere al pari di Parmenide, insieme al quale, nella lettura proposta da Heidegger, si pone la questione dell'essere come intrinseca coappartenenza di unità e molteplicità. Sebbene in entrambi "il pensiero dell'essere come unità del molteplice è pensato non facendo affidamento sui sensi, che sono ingannevoli, o sulle opinioni dei molti, che sono in perenne conflitto tra loro, ma sul fondamento incontrovertibile del λόγος, che è comune e universale"⁵, i due filosofi hanno attuato, chiaramente, due strategie diverse che conducono a due concezioni diametralmente opposte riguardo la questione della contrapposizione di unità e molteplicità. Per capire questa differenza, secondo Heidegger, bisogna rivolgersi alla dinamica dell'antitesi. L'antitesi non è semplicemente una differenza, bensì è una differenza tutta particolare, al cui interno i membri differenti hanno un rapporto reciproco, una tendenza contrastante; giorno e notte, freddo e caldo non sono differenze qualsiasi, come ad esempio pietra e triangolo, sole e albero. La scoperta dell'antitesi significa l'individuazione di una nuova specie di differenza e, quindi, una più profonda penetrazione nella struttura dell'essere stesso⁶.

L'antitesi, dunque, non è una semplice differenza ma una tensione contrastante all'interno di un'unità, una struttura logica che irradia nelle maglie dell'essere tanto che "l'antitecità è ciò che costituisce l'essere dell'ente"⁷. Nella logica eraclitea è contemplata come essenziale l'articolazione delle antitesi, la quale permette l'unità ontologica. È questo il reale discrimine che separa la riflessione di Eraclito da quella di Parmenide. Per Parmenide l'antitetico è sinonimo di negatività: "tutto l'ente che ha carattere antitetico non ha essere. A possedere essere è soltanto l'Uno che sta prima delle antitesi"⁸. Per Parmenide il rapporto tra l'unità e il molteplice è un aut-aut, in cui, quando si dà una delle due condizioni, non è possibile alcuna contemporaneità con l'altra. Per Eraclito, invece, l'antitesi è una determinazione fondamentale dell'ontologia, è la condizione di possibilità affinché vi sia un'unità sintetica dell'essere di tutte le cose; l'antitesi non è pensata in termini negativi o privativi, poiché l'elemento "negativo" dell'antitesi eraclitea è sempre una negazione determinata, relativa-a, riferita a un qualcos'altro a cui si contrappone e con il quale vige una relazione di condizionamento reciproco: l'una cosa è anche l'altra⁹.

⁵ M. Heidegger, *I concetti fondamentali della filosofia antica*, p.326, tr. it. di G. Gurisatti, Adelphi, Milano, 2000.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Ivi, p. 131.

⁸ Ivi, p. 326.

⁹ Ivi, p. 131.

In tutto ciò di cui il λόγος dà la misura, si tratta certo di un διά, ma esso non è mai determinato dialetticamente, cioè come contrapposizione di contrari permanenti. Il διαφερόμενον di Eraclito è piuttosto dispiegamento dei reciprocamente contrastanti e ha il suo fondamento nella dimensione del λόγος.[...] Spieghiamo: i contrari si escludono a vicenda, mentre i contrastanti si corrispondono facendosi risaltare reciprocamente.¹⁰

L'ontologia di Eraclito è, quindi, sostenuta da un principio logico di tipo sintetico e dinamico che, però, si presta ad essere facilmente frainteso come una specie di proto-dialettica, così come aveva voluto Hegel che aveva scorto nel πόλεμος delle antitesi la prima enunciazione di una filosofia dialettica, in cui riconoscere il principio di "costante contrapposizione e togliimento della contrapposizione"¹¹. Per Heidegger l'intuizione di Hegel non trova la sua ragione giacché Eraclito, per quanto riguarda l'unità armonica dell'antitesi, non opera una sintesi dialettica, cioè un superamento dell'unilateralità delle due tesi contrapposte, ma mantiene l'orizzontale co-appartenenza e co-implicazione dei contrari:

In Eraclito accade piuttosto la cosa inversa, invece di collegare metodicamente i contrari, giocando l'uno contro l'altro i due termini di una relazione, egli chiama il διαφερόμενον come συμφερόμενον: Dio? Giorno-notte.¹²

Con queste premesse, è possibile dunque procedere alla interpretazione specifica del frammento 103.

Il frammento di Eraclito

Leggiamo adesso il frammento 103:

ξυνόν γὰρ ἀρχὴ καὶ πέρας ἐπικύκλου περιφερείας.

Questo breve frammento chiaramente contempla una molteplicità di traduzioni¹³, ma potremmo leggerlo così: "comune (ξυνόν) è infatti l'i-

¹⁰ M. Heidegger, *Seminari*, p. 27-28, trad. it. M. Bonola, Adelphi, Milano, 2003

¹¹ M. Heidegger, *I concetti fondamentali della filosofia antica*, cit. p. 136.

¹² M. Heidegger, *Seminari*, p. 28-29.

¹³ "Nella circonferenza del cerchio il principio e la fine coincidono", *op. cit.*, *I presocratici*. Prima traduzione integrale con testi originali a fronte delle testimonianze e dei frammenti nella raccolta di H. Diels e W. Kranz, Bompiani, Milano, 2006; "the beginning and the end (peras) are shared in the circumference of a circle", *op. cit.*, C. Kahn, *The art and thought of Heraclitus. An edition of the fragments with translation and commentary*, Cambridge, University Press, 1979, p. 75 e p. 236; "La chose commune : origine et fin sur la circonference du cercle", p. 293, *op. cit.*, J. Bollack e H. Wismann, *Héraclite, ou*

nizio (ἀρχή) e la fine (τέρας) – sulla circonferenza (ἐπιπεριφερείας) del cerchio (κύκλου)”. Oppure: “Comune è infatti l’inizio e la fine sulla linea del cerchio”.

Intanto è possibile ammettere che, per quanto riguarda l’immagine del cerchio, questa potrebbe anche alludere metaforicamente alla ciclicità del tempo, alle ricorrenze naturali, alle trasformazioni degli elementi, poiché περιφερείας può anche indicare “il muoversi in giro, andamento curvo”. Questa traduzione, tuttavia, non confligge con l’accezione tecnica e geometrica presente nella traduzione appena proposta, che sembra del tutto legittima se consideriamo che questo termine è stato usato sia da Aristotele, nella fisica, per parlare di archi (geometrici) che da Euclide nei suoi *Elementi*.

Per tal motivo l’immagine a cui possiamo fare riferimento, per una maggiore chiarezza grafico visiva, è quella del cerchio e della sua circonferenza, geometricamente intesi. In questo modo osservare che l’inizio e la fine del cerchio sono comuni, in quanto coincidenti, è come affermare una verità assiomatica-tautologica: infatti potremmo dire che l’inizio del cerchio è la fine del cerchio, anzi che ogni punto di esso può essere la sua fine e contemporaneamente il suo inizio. Ciò che adesso bisogna notare è che il frammento non esprime un’ovvia e immediata uguaglianza, così come potrebbe emergere dalla precedente traduzione in termini minimali, ma che Eraclito si avvale del sostantivo ζυνόν, il cui significato peculiare va adesso indagato.

Ζυνόν non indica né un’uguaglianza, né un’identità vera e propria, ma si traduce con “comune” nel senso della condivisione, di ciò che è “in” comune. Per afferrarne meglio il significato e l’importanza per la filosofia eraclitea, e per la nostra tesi, ci rivolgiamo ad Heidegger che in uno dei suoi seminari¹⁴ affronta la lettura del frammento 2 di Eraclito in cui è presente il vocabolo in questione. In esso si dice:

διόδειπεσθαι τῷ ζυνώϊτουτέστι τῷ κοινῷ· ζυνὸς γὰρ ὅκ τοῦλόγου ὁ ἐόντος ζυνοῦζώουσιν οἱ πολλοὶὼς ἰδίαν ἔχοντε φρόνησιν.

Bisogna dunque seguire ciò è comune. Ma pur essendo questo λόγος comune, la maggior parte degli uomini vive come se avesse una propria e particolare saggezza.

In questo frammento ζυνόν è affiancato da κοινόν, ed è qui che Heidegger registra tutta la problematicità nel discernere i due vocaboli, entrambi traducibili con “comune”, cercando di spiegare il significato proprio di en-

la séparation, Les éditions de Minuit, Paris, 2001; “Gleich ist Anfang und Ende auf der Kreislinie”, *op. cit.*, B. Snell, *Heraklit. Fragmente. Griechisch und deutsch*, Munich: E. Heimeran, 1965, p. 33.

¹⁴ Seminario di Le Thor 1966.

trambi. Grazie a questa contrapposizione possiamo capire meglio che tipo di principi si celino dietro allo *ξυνόν*. Heidegger infatti li distingue dicendo che “[...] il *κοινόν* è soltanto il *καθόλου*, il generale in quanto qualcosa che è proprio in uguale misura di realtà diverse, così come ad esempio l’essere animali è proprio delle rane quanto dei cani”¹⁵. Mentre “dietro lo *ξυνόν* nominato da Eraclito [...] bisogna intendere, anche se contravviene alla grammatica, *ξυνιέναι*: andare insieme, il venire gli uni verso gli altri”¹⁶.

Ευνόν, di origine ionica, traducibile con “comune”, deve essere tenuto distinto dal suo sinonimo *κοινόν*, meglio traducibile con “comune” nel senso di “generale”. *Κοινόν*, di derivazione attica, usato anche da Platone, si adegua in modo più proprio al concetto di “generale” in quanto universale, nel senso dell’astrazione e del riconoscimento di ciò che è comune a prescindere dalla singolarità degli esemplari che possiedono lo stesso carattere.

Solo che Platone [...] intese l’*eidos* come qualcosa che, a sua volta, si presenta di per sé, e quindi come qualcosa di comune (*κοινόν*) agli “enti” individuali “che stanno in questo aspetto”. In questo modo l’individuale, come ciò che è successivo rispetto all’idea, che è l’ente vero e proprio, è abbassato a ruolo di non-ente.¹⁷

Κοινόν è dunque la parola che indica ciò che è “comune” in senso platonico, un carattere universale, un *eidos* iperuranico. *Ευνόν* diventa, invece, un concetto sintetico nel senso del porre-insieme, venire-insieme, con-venire:

Per Eraclito invece il “convenire”, la *coappartenenza dell’uno con l’altro* che è presente nello *ξυνόν*, non è né il generale né il generico. Ma allora, a quale modo della coappartenenza si pensa? Quello di ciò che è essenzialmente diverso: *τό διαφερόμενον*. Soltanto questo può mettere insieme, nel senso latino di conferre, di portarsi da una stessa parte, di volgersi ad essa, per appartenere in questo modo al “convenire”: in greco *συμφέρεισθαι*, nella stesità di *διά* e di *σύν*. Esempio: giorno e notte. Non c’è né un giorno “da solo”, né notte “isolata, a sé”, ma proprio la coappartenenza dell’uno e dell’altra, di giorno e notte, è il loro essere.¹⁸

L’aspetto sintetico assunto dallo *ξυνόν* è quello stesso del *λόγος* eracleo che abbiamo prima delineato e che Heidegger ha distinto da quel-

¹⁵ M. Heidegger, *Seminari*, cit., p. 25.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ M. Heidegger, *Segnavia*, ed. it. a cura di F. Volpi, Segnavia, Adelphi, Milano, 1987, pp. 229-230.

¹⁸ M. Heidegger, *Seminari*, cit., pp. 25-26.

lo dialettico. La con-venienza dello $\xi\upsilon\nu\acute{o}\nu$, che è condivisione, prevede che la stessità (il $\tau\acute{\alpha}\upsilon\tau\acute{o}\nu$) abbracci la compresenza dell'elemento del $\delta\iota\alpha\phi\epsilon\rho\acute{o}\mu\epsilon\nu\omicron\nu$, il diverso: solo così, tra ciò che non è omogeneo, può esserci un'autentica sintesi nei termini di co-appartenenza.

Tornando al frammento del cerchio, il significato di $\xi\upsilon\nu\acute{o}\nu$, così come è stato proposto da Heidegger, vorrebbe indicare la reciproca, intrinseca coappartenenza dei due contrari: l'inizio e la fine del cerchio. Questa coappartenenza non è espressa in termini di immediata coincidenza e grazie all'uso di $\xi\upsilon\nu\acute{o}\nu$ nell'immagine della circonferenza, si giunge a un'affascinante interpretazione del principio logico matematico dell'identità tra il punto di inizio e di fine del cerchio. Questa identità non è intesa in senso statico e aprioristico ma in modo sintetico e dinamico: partendo da un punto, si percorre l'intera circonferenza fino alla sua fine, che, se pur opposta all'inizio, ne condivide la stessità. Nel movimento del cerchio ogni punto trova la sua identità nella possibilità della differenza. Lo $\xi\upsilon\nu\acute{o}\nu$, nella nostra interpretazione, assurge ad alternativo principio di identità, che approfondisce e articola questo principio assiomatico a priori, verso una complicazione sintetica.

A=A e l'identità

Per quanto concerne direttamente il principio di identità, Heidegger vi si confrontò in un ciclo di conferenze¹⁹, in cui cercava di approfondire il legame tra identità e differenza tra essere e ente; Heidegger iniziò la sua trattazione commentando il principio di identità, principio che per tradizione si configura come la "suprema" legge della logica e del pensiero. Questo principio, che sta alla base di ogni concezione filosofica, viene implicitamente assunto come un assioma, un'evidenza, un'ovvietà, un fondamento onto-logico non ulteriormente sondabile. Nella sua formulazione simbolica, esso viene espresso grazie all'equazione $A=A$, di cui, così parrebbe, non c'è niente altro da dire, da aggiungere, né tanto meno da scomparire.

Secondo una formula corrente, il principio di identità dice: $A=A$. Questo principio vale come a suprema legge del pensiero.²⁰

Il tentativo di Heidegger si indirizza, così come ha fatto l'idealismo speculativo, verso una analisi che dimostri quale complessità celi l'apparente semplicità dell'enunciazione metafisica del principio di identità,

¹⁹ M. Heidegger, *Identità e differenza*, tr. it. a cura di G. Gurisatti, Adelphi, Milano, 2009.

²⁰ Ivi, p. 27.

occultata nella sua essenza dalla sua formulazione matematica. Il primo passo della lezione heideggeriana è, infatti, quello di mostrare che esso non coincide con il principio di uguaglianza che la logica matematica ha restituito graficamente con $A=A$.

La formula nomina l'uguaglianza di A e A. A un'equazione appartengono almeno due termini. Un A è uguale a un altro. Un A è uguale a un altro. È questo che intende asserire il principio di identità? Evidentemente no.²¹

L'espressione scelta per indicare il principio di identità, secondo Heidegger, non è adeguata poiché:

la formula $A=A$ parla di uguaglianza. Essa non nomina A come lo stesso. In tal modo la formula corrente del principio di identità occulta proprio ciò che il principio vorrebbe dire: A è A, vale a dire ogni A è esso stesso lo stesso (ist selber dasselbe).²²

Per prima cosa, dunque, è necessario rifocalizzare l'oggetto proprio del principio di identità che dovrebbe parlarci dell'identico –τό αὐτό, *idem*, *das Selbe*. Dopo aver riconosciuto che ciò che deve essere espresso è la stessità e che “affinché qualcosa possa essere lo Stesso è sufficiente di volta in volta un solo termine”²³, il tentativo intrinseco dell'analisi heideggeriana del principio di identità diventa quello di mostrare come esso, concepito dal pensiero tradizionale come un assioma fondamentale non ulteriormente scomponibile, contenga in sé una complessità maggiore di quella che le conferisce il titolo di ovvietà onto-logica; “ma tale unità non è per nulla una scialba vuotezza di ciò che, in sé privo di relazioni, persiste durevolmente in una uniformità”²⁴.

Heidegger, attraverso un passo dal *Sofista* di Platone in cui si parla di stasi e mutamento, mostra in che modo l'identità può essere detta:

οὐκοῦν αὐτῶν ἑκαστοντοῖν μὲν δυοῖν ἕτερόν ἐστιν αὐτό δ' ἑαυτῷ ταυτόν.

Ora, è che certo, di essi ciascuno dei due è un altro, però esso stesso a stesso (ihm selbst) lo stesso. Platone non si limita a dire ἑκαστοναυτόταυτόν “ciascuno esso stesso”, bensì dice ἑκαστονἑαυτῷ ταυτόν, “ciascuno esso stesso a se stesso lo stesso”.²⁵

In questa versione, per esprimere il principio di identità, compaiono

²¹ *Ibidem*.

²² Ivi, p. 28.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Ivi, p. 29.

²⁵ *Ibidem*.

tre termini chiave: αὐτό, ἑαυτῷ, ταυτόν. La loro radice comune è αὐτό ed ognuno di essi, attraverso la preposizione diviene una declinazione grammaticale della forma base, una flessione del significato “puro” di αὐτό. Vediamo infatti che questo nominativo, centro della composizione paronimica, è accompagnato dal dativo ἑαυτῷ, e dall'accusativo ταυτόν. I rapporti paronimici grammaticali possono essere concepiti, ontologicamente, come articolazioni del senso della stessità, strutture flessive che hanno il loro centro di gravità nel concetto basilare di αὐτό-stesso.

il dativo ἑαυτῷ, significa: ciascun qualcosa stesso è restituito a se stesso, ciascuno stesso è lo stesso-e precisamente per se stesso, con se stesso.²⁶

L'analisi del principio di identità ha mostrato una ricchezza ben maggiore rispetto all'equazione di uguaglianza. La relazione di A con se stesso, nell'eliminare il rapporto con il secondo termine A, non riduce il principio a una monade inesPLICabile, ma dischiude le strutture costitutive, liberando il principio di identità dalla relazione biunivoca tra A e A.

la formula più adeguata per il principio di identità, A è A, non dice quindi soltanto “ogni A è esso stesso lo stesso”, bensì “con se stesso (*mit ihm selbst*) ogni A è esso stesso lo stesso”. Nella stessità è contenuta questa relazione del “con”, dunque una mediazione, un *nesso*, una *sintesi*: l'unificazione in un'unità.²⁷

In queste poche righe Heidegger è riuscito a far esplodere l'interna ricchezza dinamica posseduta dall'assioma analitico che la metafisica aveva pensato in termini di fondazione. Dal punto di vista stilistico, giocando sulle possibili variazioni strutturali 158 della stessità, Heidegger riesce a creare un circuito, uno spazio logico in cui l'identità può essere vista come un fenomeno articolato e complesso. Grazie a questa rete espressiva:

- chi? Soggetto: esso stesso [αὐτό],
- cosa? Lo stesso [ταυτόν],
- come? Con se stesso [ἑαυτῷ].

Heidegger tenta di dare unità al concetto di identità in una circolarità che permetta di vedere l'unità di senso come un processo di sintesi costante fra le diverse modalità di essere *lo stesso*; affinché si possa comprendere il principio di identità è necessario delinearne le articolazioni – la struttura interna –, emancipando il principio di identità dall'essere semplice ovvietà atomica; queste, attraverso l'interpretazione del passo

²⁶ *Ibidem.*

²⁷ *Ibidem.*

platonico, sembrano configurarsi come pleonastiche sfaccettature della relazione tra i momenti costitutivi insiti nel concetto di identico.

In altre parole: l'enunciazione tradizionale del principio di identità rimanda al concetto di uguaglianza, che, per antonomasia, consiste nel confronto tra due termini; mentre nella disquisizione promossa da Heidegger, per il principio di identità bisogna conservare il riferimento a un unico elemento, poiché il messaggio logico deve essere, appunto, quello dell'identità, cioè deve mantenersi nel riferimento all'identico. La formula abbreviante $A=A$ si dimostra inadeguata a restituirci il senso della *stēsītā*, per due motivi: non riesce a esprimere l'essenza dell'identità e, nel fraintenderla, la riduce a una legge di cui non è possibile dire nient'altro che non sia una ripetizione o un sinonimo della stessa. Nell'ottica di Heidegger, che segue qui l'insegnamento hegeliano, il principio di identità diventa motivo del tentativo di restituire, all'interno della possibilità che lo Stesso si riconosca come se stesso – A si riconosca come A –, l'unità essenziale per cui qualsiasi cosa rimanga all'interno di uno spazio di appartenenza con se stessa.

Il principio di identità in questo modo può essere visto da una prospettiva spaziale che potrebbe richiamare quella dello *ξυνόν* eracliteo. L'autoreferenzialità dello Stesso con se stesso non ha prodotto una chiusura ma una apertura strutturale: l'identità in quanto sintesi è riunificazione del sé e allo stesso tempo apertura, senza per questo, dover intendere una dispersione che non permetta il riconoscimento logico filosofico.

Conclusioni

In questo lavoro, la nozione di *ξυνόν* ha rappresentato il termine chiave per pensare all'identità – tradizionalmente espressa come " A è A " – in modo nuovo. Il principio di identità è stato rivelato come dotato di una struttura dinamica; ha mostrato la sua inflessione interna e la sua unità sintetica. In Eraclito, *ξυνόν*, che è essenzialmente un termine preposizionale, suggerisce immediatamente la sua natura sintetica. Ci dà l'immagine che l'identità non è qualcosa di semplice e primitivo. Esplicitando ciò che è nascosto da " A è A ", *ξυνόν* aggiunge qualcosa in più, che non è un contenuto attributivo o un predicato, ma una struttura sintetica. Vorrei quindi suggerire *ξυνόν* e il frammento 103 come versione alternativa del principio di identità che si adatta alla prospettiva antimetafisica di Heidegger. Come tutte le metafore, la connessione tra il movimento di *ξυνόν* nel frammento di Eraclito e la struttura paronimica dell'identità presenta alcuni limiti. Il principale è che in Eraclito non troviamo un'articolazione multidirezionale né una relazione paronimica. Nel cerchio, il movimento

rimane su una sola linea e va in una sola direzione, nonostante sia circolare. Nonostante questi limiti, il frammento svolge due funzioni in una sola rapida frase.

1) Fornisce quello che possiamo considerare un nuovo principio di identità, sintetico e dinamico. Rompe la vecchia affermazione statica – “A è A” – e inserisce la qualità del movimento nell’identità. Lo fa grazie al significato di $\xi\upsilon\nu\acute{o}\nu$ e all’immagine specifica che la parola rappresenta.

2) Di conseguenza, ci offre una configurazione geometrica – una resa visiva – di un’identità dinamica.

La nozione di $\xi\upsilon\nu\acute{o}\nu$ non aggiunge predicati; incarna una relazione che esiste tra due punti che sono reciprocamente connessi. $\xi\upsilon\nu\acute{o}\nu$ rappresenta una relazione sintetica senza fissare un contenuto specifico, perché i due punti in questione possono trovarsi in qualsiasi punto della circonferenza. Questa risoluzione geometrico-grafica ci aiuta a percepire e seguire il movimento lungo la linea del cerchio, che avviene nello spazio e nel tempo. Attraverso il significato di $\xi\upsilon\nu\acute{o}\nu$ e la sua suggestione grafica, il frammento di Eraclito esplicita la natura sintetica dell’identità.

Bibliografia

- Bollack J., Wismann H., *Héraclite ou la séparation*, Les éditions de Minuit, Paris, 2001.
- Chiurazzi G., *Modalità ed esistenza. Dalla critica della ragion pura alla critica della ragione ermeneutica: Kant, Husserl, Heidegger*, Aracne, Roma, 2009.
- Diels H., Kranz W., *I presocratici*, Bompiani, Milano, 2006.
- Heidegger M., *Essere e tempo*, ed. it. di F. Volpi, Longanesi, Milano, 2008.
- Heidegger M., *I concetti fondamentali della filosofia antica*, Adelphi, Milano, 2007.
- Heidegger M., *Identità e differenza*, tr. it. a cura di G. Gurisatti Adelphi, Milano, 2009.
- Heidegger M., *Introduzione alla metafisica*, tr. it. di G. Masi, Mursia, Milano, 2010.
- Heidegger M., *Segnavia*, ed. it. a cura di F. Volpi, Segnavia, Adelphi, Milano, 1987.
- Heidegger M., *Seminari*, tr. it. M. Bonola Adelphi, Milano, 2003.
- Kahn, C., *The art and thought of Heraclitus. An edition of the fragments with translation and commentary*, Cambridge University Press, 1979.
- Snell B., *Heraklit. Fragmente. Griechisch und deutsch*, Munich: E. Heimeran, 1965.

Il principio di identità tra Heidegger ed Eraclito

Abstract: By considering the works of Heidegger and Heraclitus, this paper aims to offer a new reading of the principle of identity. I will discuss how the traditional expression of the law of identity $A=A$ can be thought of as a reductive formulation of the experience of identity. I will argue that the principle of identity can be seen as a dynamic principle that can be recognised as the result of a synthetic inner movement. Therefore, I will attempt to combine a) early Heidegger's ontology construed on the basis of modality; b) an interpretation of Heraclitus' fragment 103 and of the notion of $\xi\nu\nu\nu\nu\nu$; and c) Heidegger's analysis of the principle of identity. By means of these conceptual steps, it will be possible to discover that the formula "A is A" conceals a rather complex content, which allows us to consider identity as the synthetic result of a dynamic experience.

KEYWORDS: Heidegger, Heraclitus, identity, $\xi\nu\nu\nu\nu\nu$

Biografie autori

Lorenza Bottacin Cantoni è assegnista di ricerca presso la Facoltà di Filosofia dell'Università Vita-Salute San Raffaele. Ha svolto attività di ricerca negli Stati Uniti al Boston College, è membro dell'International Network in Philosophy of Religion, è stata Assistant Professor presso la Graduate School Faculty of Art and Letters, Tohoku University di Sendai in Giappone. I suoi principali interessi riguardano il pensiero francese contemporaneo, con particolare riferimento all'opera di Levinas e Blanchot, la filosofia filmica e la teoria della letteratura, i suoi studi si concentrano attualmente anche sul pensiero di Susan Sontag e sulle prospettive filosofiche dell'opera di Kafka. È autrice di contributi in riviste e volumi nazionali e internazionali, della monografia *Metafore per l'altro* dedicata al pensiero di Levinas (Mimesis, 2021); ha tradotto, di Emmanuel Falque, *Passare il Rubicone. Alle frontiere della filosofia e della teologia* (Morcelliana, 2017).

Maria Calabretto (1997) è dottoranda in filosofia presso l'Istituto Cattolico di Tolosa e presso l'Università Vita-Salute San Raffaele di Milano, sotto la supervisione di A. Bellantone e M. Donà. A Tolosa tiene corsi di filosofia contemporanea sul pensiero di Merleau-Ponty e Heidegger e collabora con l'unità di ricerca CERES. Ha pubblicato in diverse riviste europee e ha partecipato in qualità di relatrice a conferenze internazionali, in particolare in Francia, Svizzera, Inghilterra e Portogallo. I suoi contributi vertono principalmente su temi legati all'estetica nel pensiero contemporaneo, alla filosofia del cinema e alla fenomenologia francese, con particolare riferimento al pensiero di M. Merleau-Ponty e di H. Maldiney.

Silvia Capodivacca, laureata in Filosofia e in Storia, ha ottenuto il PhD in Filosofia presso l'Università di Padova. Già Visiting researcher presso la Columbia University of New York, attualmente è research fellow all'University of Religions and Denominations (Qom, Iran) e collabora come formatrice didattica per la casa editrice Loescher. Tra le sue mono-

grafie: *Danzare in catene. Saggio su Nietzsche; Sul tragico. Tra Nietzsche e Freud; What We Should Learn from Artists. Nietzsche's metaphysics of illusion*. Le sue linee di studio si concentrano nel punto di intersezione tra l'estetica e la storia della filosofia, con particolare attenzione ai temi legati alla filosofia del digitale.

Pierre Dalla Vigna è Professore Associato di Estetica all'Università degli Studi dell'Insubria (VA-CO). Si occupa in particolare di temi che intrecciano Estetica, Filosofia, Sociologia e Storia. Tra i suoi lavori: *L'opera d'arte nell'età della falsificazione*, Mimesis, Milano 2007³; *A partire da Merleau-Ponty. L'evoluzione delle concezioni estetiche merleau-pontyane nella filosofia francese e negli stili dell'età contemporanea*, Mimesis, Milano 2008²; *La pattumiera della storia. Beni culturali e società dello spettacolo*, Mimesis, Milano 2009; *Estetica e Ideologia. Marx, Nietzsche, Mannheim*, Mimesis, Milano-Udine 2012; *La distruzione del paradiso. Meraviglia, orrore e genocidio nella conquista europea delle Americhe*, Meltemi, Milano 2019; *I non-luoghi del Coronavirus. Il Covid-19, la filosofia e gli zombie*, Mimesis, Milano-Udine 2020.

Anna Caterina Dalmasso è ricercatrice in Estetica all'interno del progetto ERC "An-Iconology. History, Theory, and Practices of Environmental Images", presso l'Università degli Studi di Milano, dove insegna *Archeologia dei media*. È autrice di due monografie dedicate al pensiero di Merleau-Ponty sul cinema e la dimensione visuale e alla sua attualità per l'esperienza dell'immagine e della medialità contemporanee: *Le corps, c'est l'écran. La philosophie du visuel de Merleau-Ponty* (Mimesis, Paris, 2018) e *L'œil et l'histoire. Merleau-Ponty et l'historicité de la perception* (Mimesis, Paris, 2019). Le sue ricerche si sono concentrate sulla fenomenologia dell'esperienza filmica e mediale, sul dispositivo dello schermo e la cultura visuale postdigitale. Le sue indagini attuali si rivolgono in particolare allo statuto dell'immagine virtuale e algoritmica e all'estetica degli ambienti virtuali e immersivi.

Floriana Ferro is a post-doctoral researcher in aesthetics at the University of Udine. She has worked in the same institution as adjunct professor in theoretical philosophy. She obtained her PhD at the University of Catania and was Visiting Scholar at Stanford, Paris I, and Acre. She is interested in classical and experimental phenomenology, Object-Oriented Ontology, posthuman, and aesthetics of relations, regarding perception and human interactions in analogue and digital dimensions. She has translated into Italian Graham Harman's *Arts and Objects* (*Arte e oggetti*, 2023) and has published three monographies: *Alterità e Infinito* (2014), *Amore e bellezza. Da Platone a Freud* (2021), and *La filosofia a scuola e le relazioni con gli altri* (2023).

Simone Furlani insegna Filosofia teoretica e Filosofia dell'arte presso l'Università degli Studi di Udine. Le sue ricerche, svolte tra le Università di Padova, di Pisa, di Monaco di Baviera, di Trento e di Münster, riguardano i concetti di riflessione e di differenza a partire dalla filosofia classica tedesca, attraverso la tradizione della filosofia trascendentale, fino alla filosofia e all'arte contemporanee. È autore di monografie sul pensiero di Fichte e di Hegel, sulla poetica di Paul Celan e sull'estetica di Georg Büchner. Ha inoltre pubblicato *Verso la differenza. Contraddizione, negazione e aporie dopo l'idealismo* e *La differenza tedesca. Considerazioni sulla filosofia trascendentale*.

Marcello Ghilardi è professore associato di Estetica e di Philosophy of Interculturality all'Università di Padova, presso la quale è anche vice-direttore del Master in Studi contemplativi. Tra i suoi libri: *Filosofia dell'interculturalità* (Morcelliana 2012), *Il vuoto, le forme, l'altro* (Morcelliana 2014), *The Line of the Arch* (Mimesis International 2015), *La radice del sole* (Longanesi 2019), *Chinese Aesthetics and Philosophy of Art* (Bloomsbury 2020, con H.-G. Moeller), *Arte e meditazione* (RCS libri, 2021).

Giovanni Gurisatti è professore associato di Storia della filosofia moderna e contemporanea presso il Dipartimento FISPPA (Filosofia, Sociologia, Pedagogia e Psicologia Applicata) dell'Università di Padova. Si occupa prevalentemente di storia della filosofia e dell'estetica tedesche tra Ottocento e Novecento, e, in particolare, del pensiero di Schopenhauer, Nietzsche, Heidegger, Gadamer, Benjamin, Adorno. Oltre che in vari saggi e studi comparsi su rivista, ha affrontato il pensiero di Benjamin nelle monografie *Costellazioni. Storia, arte e tecnica in Walter Benjamin*, Quodlibet, Macerata 2010, e *Scacco alla realtà. Estetica e dialettica della derealizzazione mediatica*, Quodlibet, Macerata 2012. Ha curato inoltre alcune voci del lessico benjaminiano curato da A. Pinotti, *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, Einaudi, Torino 2018.

Manlio Iofrida, attualmente professore AlmaMater all'Università di Bologna, ha dedicato le sue ricerche alla filosofia francese contemporanea e alla questione della natura e dell'ecologia; fra i suoi lavori si ricordano i volumi: *Forma e materia. Saggio sullo storicismo antimetafisico di Jacques Derrida*, ETS, Pisa 1988; *Per la storia della filosofia francese contemporanea: da Jacques Derrida a Maurice Merleau-Ponty*, Mucchi, Modena 2007; (insieme a Diego Melegari) *Michel Foucault*, Carocci, Bari 2017; *Per un paradigma del corpo: una rifondazione filosofica dell'ecologia*, Quodlibet, Macerata 2019. Da circa dieci anni dirige il gruppo di ricerca delle Officine Filosofiche.

Giulia Lanzirotti è attualmente assegnista di ricerca post-doc presso il dipartimento di filosofia dell'Università di Padova (FISPPA). Si è laureata presso l'Università di Firenze e ha conseguito il dottorato di ricerca presso il Consorzio di Filosofia del Nord-Ovest (FINO) con una tesi sulla natura del categoriale nella fenomenologia del primo Heidegger. Ha svolto attività di studio e di ricerca come visiting scholar a Southampton, Boston e Londra ed è stata borsista della Fondazione Thyssen con il sostegno dell'Archivio Husserl di Colonia. I suoi interessi di ricerca riguardano principalmente la fenomenologia classica – in particolare Husserl, Heidegger e Merleau-Ponty- e il suo rapporto con il dibattito contemporaneo sul concettualismo.

Emma Lavinia Bon graduated from the University of Padua with a thesis on Jacques Derrida. She is currently a PhD candidate at the University of Eastern Piedmont. She was a visiting doctoral student at Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne and has participated in several conferences in Italy and abroad. Her interests range from contemporary French-area metaphysics, theology, Eastern philosophies and comparative philosophy. In 2022 she won the Raimon Panikkar Prize with a manuscript entitled *Il mito occidentale. Panikkar e il nostro tempo*, published in 2023 by Jaca Book. She is a founding member of the intercultural philosophy research group “Mushin'en”.

Federica Negri è professoressa aggregata di Estetica e Antropologia filosofica presso la facoltà di Comunicazione dello IUSVE (Istituto Universitario Salesiano di Venezia), nelle sedi di Venezia e Verona, collabora con il Seminario di Estetica dell'Università di Padova, e fa parte di “HermAes. Gruppo di ricerca su Ermeneutica, Estetica, Fenomenologia e Studi interculturali” Università di Padova, Dipartimento FISPPA, coordinatori: M. Ghilardi, A. Giacomelli, G. Gurisatti.

La sua ricerca si concentra sulla filosofia contemporanea, soprattutto di area francese. Oltre a pubblicazioni in riviste nazionali e internazionali, si ricordano le monografie: *La passione della purezza. Simone Weil e Cristina Campo* (2005), *Ti temo vicina, ti amo lontana. Nietzsche, il femminile e le donne* (2011), *L'arte dell'ascolto. Sarah Kofman e la filosofia* (2018).

Su Merleau-Ponty, in particolare, ha tradotto e curato con Rosella Prezzo, *Il primato della percezione e le sue conseguenze filosofiche* (2004); una guida alla lettura per gli studenti, *Il punto cieco. Note su L'occhio e lo spirito di Maurice Merleau-Ponty* (2013). Sulla rivista Scenari, “*In cammino da Husserl a Heidegger*”? *L'arte come “ontologia indiretta” nell'ultimo Merleau-Ponty* (2018) e *La visibilità come enigma. Merleau-Ponty a partire da Cézanne* (2019). Oltre a questi, due contributi che mirano ad esplorare le filiazioni del pensiero del filosofo nei confronti della questione del vir-

tuale: *Il virtuale e la carne. Riflessioni a partire dall'ultimo Merleau-Ponty*, in C. Dalpozzo – F. Negri – A. Novaga, *La realtà virtuale. Dispositivi, estetiche, immagini*, (Mimesis, 2018); *La piega del visibile. Dinamiche del virtuale tra attività e passività*, in Dalpozzo C; Negri F; Novaga (a cura di), *L'altro volto del reale. Il virtuale nella comunicazione e nelle arti contemporanee*, (Mimesis 2020).

Luca Vanzago è professore ordinario di Filosofia teoretica all'Università di Pavia. Si occupa di fenomenologia e di ontologia processuale. Ha pubblicato un centinaio di saggi su riviste italiane e internazionali, e dieci monografie, tra cui *Merleau-Ponty* (Carocci 2012), *Leggere Il visibile e l'invisibile* (Ibis 2020), *The Voice of No One. Merleau-Ponty on Nature and Time* (Mimesis International 2017) specificamente dedicate al pensiero di Merleau-Ponty. Dirige la collana Theoretica per l'editore Mimesis e fa parte del comitato direttivo delle riviste Paradigmi, Chiasmi International, PhilosophicalInquiries, SHIFT, Epekeina.

