

Università degli Studi di Napoli Federico II
Scuola delle Scienze Umane e Sociali
Quaderni
18

IMMAGINE E IMMAGINAZIONE

a cura di Leonardo V. Distaso,
Anna Donise, Edoardo Massimilla



Federico II University Press



fedOA Press



Università degli Studi di Napoli Federico II

Scuola delle Scienze Umane e Sociali

Quaderni

18

Immagine e immaginazione

a cura di Leonardo V. Distaso, Anna Donise, Edoardo Massimilla

Federico II University Press



fedOA Press

Immagine e immaginazione / a cura di Leonardo V. Distaso, Anna Donise,
Edoardo Massimilla. – Napoli : FedOAPress, 2020. – 256 p. ; 24 cm. –
(Scuola di Scienze Umane e Sociali. Quaderni ; 18).

Accesso alla versione elettronica:
<http://www.fedoabooks.unina.it>

ISBN: 978-88-6887-084-3

DOI: 10.6093/978-88-6887-084-3

Online ISSN della collana: 2499-4774

Questo volume è stato pubblicato con un contributo del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Napoli Federico II (fondi per la ricerca 70%).

Comitato scientifico

Enrica Amaturò (Università di Napoli Federico II), Simona Balbi (Università di Napoli Federico II), Antonio Blandini (Università di Napoli Federico II), Alessandra Bulgarelli (Università di Napoli Federico II), Adele Caldarelli (Università di Napoli Federico II), Aurelio Cernigliaro (Università di Napoli Federico II), Lucio De Giovanni (Università di Napoli Federico II), Roberto Delle Donne (Università di Napoli Federico II), Arturo De Vivo (Università di Napoli Federico II), Oliver Janz (Freie Universität, Berlin), Tullio Jappelli (Università di Napoli Federico II), Paola Moreno (Université de Liège), Edoardo Massimilla (Università di Napoli Federico II), José González Monteagudo (Universidad de Sevilla), Enrica Morlicchio (Università di Napoli Federico II), Marco Musella (Università di Napoli Federico II), Gianfranco Pecchinenda (Università di Napoli Federico II), Maria Laura Pesce (Università di Napoli Federico II), Mario Rusciano (Università di Napoli Federico II), Mauro Sciarelli (Università di Napoli Federico II), Roberto Serpieri (Università di Napoli Federico II), Christopher Smith (British School at Rome), Francesca Stroffolini (Università di Napoli Federico II), Giuseppe Tesaurò (Corte Costituzionale)

© 2020 FedOAPress – Federico II University Press

Università degli Studi di Napoli Federico II
Centro di Ateneo per le Biblioteche “Roberto Pettorino”
Piazza Bellini 59-60
80138 Napoli, Italy
<http://www.fedoapress.unina.it/>

Published in Italy

Gli E-Book di FedOAPress sono pubblicati con licenza
Creative Commons Attribution 4.0 International

Indice

Introduzione	7
--------------	---

PARTE PRIMA. STORIA

Manuela Sanna, <i>Conoscere per imagines: i confini dello sguardo moderno</i>	13
Antonio Carrano, <i>Si fa presto a dire 'spirito': Kant e il rovello del linguaggio</i>	25
Chiara Cappiello, <i>Immagine e immaginazione in Benedetto Croce</i>	47
Marco Meriggi, <i>Immaginazione, immagine. Riflessioni sul loro uso storiografico recente</i>	69

PARTE SECONDA. ETICA E POLITICA

Domenico Conte, <i>«In dote per la vita ho ricevuto lo sguardo». Immagini e politica nella «neue Wissenschaft»</i>	83
Mariafilomena Anzalone, <i>Lettori, spettatori, giudici. Immaginazione letteraria e abilità morali in Adam Smith e Martha C. Nussbaum</i>	105
Anna Donise, <i>Empatia negativa e disgusto. Una riflessione sul ruolo dell'immagini in etica</i>	127

PARTE TERZA. ESTETICA

Leonardo V. Distaso, <i>Sul Pictorial Turn di W.J.T. Mitchell</i>	149
Carola Barbero, <i>Immaginazione e finzione</i>	169
Paolo D'Angelo, <i>Emozione e immagine</i>	187

APPENDICE

Antonello Giugliano, <i>Imago-Imitago. Note filosofiche sullo status storico e metafisico del concetto di immagine (Warburg, Benjamin, Heidegger, Nancy)</i>	211
--	-----

Introduzione

Questo volume è frutto del lavoro che un gruppo di ricercatori del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Napoli Federico II ha svolto nel corso degli ultimi cinque anni sul problema dell'immagine. La ricerca è iniziata nel 2015 con un progetto sul tema «Conoscenza e immagine nella cultura storica e filosofica tra Ottocento e Novecento», e nel 2016 è andata avanti con un progetto su: «La riflessione storica novecentesca sul concetto di immagine. Mito arte storia», entrambi coordinati da Anna Donise, ed è proseguita nel 2018 con un ulteriore progetto coordinato da Leonardo Distaso, dal titolo «Teorie dell'immagine tra filosofia, estetica e letteratura».

Nel Novecento la riflessione sulla nozione di immagine prende forme filosofiche, gnoseologiche, estetico-letterarie; la nozione stessa diviene strumento euristico nella riflessione metodologica sulla storia delle idee e della cultura. In questo quadro, obiettivo del gruppo di ricerca è stato mettere in campo una riflessione che riuscisse a tenere insieme sia la dimensione soggettiva, e dunque l'atto di immaginare, sia la dimensione oggettiva, ovvero quello che Edmund Husserl a inizio secolo ha definito «oggetto-immagine». E il riferimento alla fenomenologia non è peregrino, visto che il modello teorico di questa operazione potrebbe essere indicato nelle analisi che Jean-Paul Sartre sviluppa ne *L'imaginaire* (1940). Il concetto sartriano di «immaginario» tiene dentro sia l'attività immaginativa in tutte le sue forme, dalla fantasia al pensiero astratto, passando per le allucinazioni e i sogni, sia quella della produzione di immagini, che va dall'attività del mimo alla fotografia, dal dipinto al disegno. Non è dunque un caso, se nel volume il binomio immagine-immaginazione verrà inteso in forme assai diverse tra loro, tutte necessarie a delinearne la complessità.

Nel corso degli anni il gruppo di ricerca ha lavorato su più fronti e i momenti di scambio e di collaborazione sono stati molteplici; tuttavia la genesi di

questo volume può essere rintracciata in due particolari occasioni. Un primo seminario di discussione, interno al gruppo, dal titolo *Conoscenza e immagine nella cultura storica e filosofica tra Ottocento e Novecento*, che si è tenuto il 16 novembre del 2017, e che prendeva le mosse da un lungo saggio di Antonello Giugliano, pubblicato per la prima volta, proprio nel 2017, sull'«Archivio di storia della cultura».

Antonello partecipò attivamente a quell'incontro e aveva deciso di contribuire a questo volume con un'ulteriore riflessione sul tema, che venisse a valle delle nostre comuni discussioni. Purtroppo, non è riuscito a tener fede al suo proposito, perché è venuto a mancare il 28 giugno 2020, lasciando un grande vuoto. Come testimonianza del suo straordinario contributo al nostro progetto e per rendere omaggio ad un amico prematuramente scomparso, abbiamo deciso di ripubblicare in appendice il suo saggio del 2017, che è uno dei momenti genetici di questo volume.

Il secondo momento di discussione è stato il convegno *Immagine e immaginazione*, che si è tenuto il 29 e il 30 ottobre del 2018 a Napoli presso l'Aula Pontano della Società Nazionale di Scienze, Lettere e Arti.

Il convegno ha avuto caratteristiche e obiettivi completamente diversi rispetto al primo momento seminariale e di discussione interna. Obiettivo comune del gruppo è stato quello del confronto e della disseminazione, che ha previsto il coinvolgimento di studiosi provenienti da altre tradizioni e da aree disciplinari differenti, ma anche di colleghi del Dipartimento e dottorandi. Infatti, con l'obiettivo di ragionare sull'incrocio tra attività immaginativa e oggetto-immagine, pur avendo abbandonato l'orizzonte sartriano e fenomenologico, ne abbiamo acquisito – almeno in parte – il metodo di lavoro. Come Sartre, abbiamo ritenuto utile per lavorare su questo tema, cercare la cooperazione di competenze e di impianti teorici diversi. È proprio per questo che, in linea con l'articolazione del convegno del 2018, abbiamo mantenuto anche nel volume tre sezioni, che rispecchiano tre diversi modi di affrontare il nodo *Immagine-immaginazione*: innanzitutto un approccio storico, che dia rilevanza sia al ruolo dell'*imaginaire* nella storia del pensiero, sia al ruolo dell'immagine nel lavoro dello storico; un approccio etico-politico che metta al centro della riflessione il ruolo del binomio immagine-immaginazione nella scelta individuale o collettiva; e, *last but not least*, uno sguardo estetologico sul tema, che mostra la specificità della dimensione artistica, sia essa arte visuale o letteraria. In ognuna delle tre se-

zioni il contributo dei componenti del gruppo di ricerca si associa e dialoga con colleghi dalle competenze diverse.

In conclusione, i curatori desiderano esprimere la loro soddisfazione per la realizzazione di un volume che raccoglie i frutti di un lavoro collettivo partito sulla base del sostegno materiale e delle energie intellettuali del Dipartimento di Studi Umanistici della Federico II e di qui allargatosi a una comunità più vasta di ricercatori e amici.

Un doveroso ringraziamento va infine alla dott.ssa Chiara Cappiello, per l'impegno nell'organizzazione del convegno, e alle dott.sse Alessandra Bocchetti e Immacolata De Pascale per l'attenta revisione del volume.

Leonardo V. Distaso

Anna Donise

Edoardo Massimilla

Parte prima
Storia

Conoscere *per imagines*: i confini dello sguardo moderno

Manuela Sanna

Quel dibattito filosofico dell'età moderna – tra Cartesio e Vico – tenacemente impegnato sull'indagine delle possibilità e delle modalità cognitive, indica, seppur qui in un brevissimo percorso esemplare, come dall'immagine qualificata quale rappresentazione dell'idea evidente si passi a una produzione di immagini affidate invece a un'esperienza comune. Come si passi dall'idea-immagine alla formazione di un immaginario condiviso, operazione che investe anche il concetto stesso di evidenza nel suo collegamento con l'immagine.

Se l'esperienza cognitiva che si modella sulle immagini si alimenta, al di là di ogni sua collocazione storicamente determinata, di un'indiscussa indistinzione tra soggetto e oggetto¹, è pur vero – paradossalmente contro questo – che 'una pratica' dell'immagine in età moderna si lega fortemente alla possibilità d'individuare la verità, così come l'esercizio dell'immaginare si accompagna a una modalità del conoscere. La forma di conoscenza moderna per antonomasia si muove sul modello conoscitivo della *raepresentatio*, della possibilità o meno di rappresentarci l'idea di un oggetto da conoscere e, in quanto tale, non può che conferire al senso visivo lo scettro di conoscenza sensoriale per eccellenza. La relazione che viene a crearsi tra l'esercizio del senso visivo e la verità dell'oggetto fa emergere necessariamente in primo piano il tema dell'osservazione, dell'*observatio* sensibile, che ci permette di elaborare una rappresentazione vera di un oggetto vero. Insomma, di una "epistemologia dello sguardo", così com'è stata definita nella filosofia moderna. La preminenza della rappresentazione in ambito conoscitivo diventa anche un aiuto nella

¹ «Che solo alle origini della storia dell'immagine, o per così dire della sua preistoria, si incontri la magia dell'immagine, che si fonda sull'identità e sull'indistinzione tra immagine e soggetto raffigurato, non significa che si abbia un progetto di sempre maggior distacco dall'identità magica verso una crescente coscienza della differenza dell'immagine, processo che dovrebbe condurre a un completo distacco. Anzi, l'indistinzione rimane una caratteristica essenziale di ogni esperienza di immagini» (G. Gadamer, *Verità e metodo*, p. 173).

distinzione tra veglia e sonno e di conseguenza, nella distinzione tra i concetti di realtà e verità, soprattutto perché quel che ci appare agli occhi si giustifica da sé grazie a un'evidenza indimostrabile ed incontrovertibile. Inevitabile al contempo che lo strato dell'oggetto che appare esponga il soggetto conoscente al rischio esponenziale di imbattersi in un inganno, in un'illusione, in un'apparenza fuorviante che poco ha a che fare con l'umana condanna a convivere con il proprio limite conoscitivo.

La prima domanda che caratterizza l'approccio moderno al processo conoscitivo segue la scia tomista e si interroga sull'eventuale necessità che l'immagine rappresentativa di un oggetto coincida con l'oggetto in quanto tale, o almeno che gli rassomigli. Per il soggetto cartesiano, che vede immagini e non cose,

tale somiglianza è poi anche assai imperfetta, giacché su una superficie completamente piana esse ci rappresentano, posti in vario modo, corpi in rilievo e sul fondo e, secondo le regole della prospettiva, spesso rappresentano meglio cerchi con ovali, che non con altri cerchi, e quadranti meglio con rombi che non con altri quadrati, e così per ogni altra figura: in tal modo spesso, per essere più perfette come immagini e rappresentare meglio un oggetto, non debbono in alcun modo rassomigliargli².

Nel senso che il rapporto sul quale la scolastica aveva richiamato l'attenzione, che prevede una somiglianza tra l'idea e l'oggetto, non può più funzionare per Cartesio, e questo soprattutto perché i principi che regolano il mondo delle immagini non sono gli stessi principi che determinano il campo della verità. La funzione che comincia ad esercitare la scoperta della prospettiva pittorica spinge a credere che la rappresentazione sia più esatta se non riproduce fedelmente l'immagine dell'oggetto nel modello della copia, ma se piuttosto ne ricrea un'immagine tridimensionale. Cartesio continua:

per sentire, l'anima non ha bisogno di contemplare nessuna immagine che sia simile alle cose che percepisce³.

È Cartesio, naturalmente, che propone una rivisitazione del modello tomista e insieme scolastico, seppur sempre con questi in dialogo, fornendo così l'indicazione di una *vis rappresentativa* che verrà successivamente adeguata ai sistemi più complessi. Prima di tutto Cartesio assume su di sé l'eredità del recupero dello stoicismo operato da Agostino, che mette insieme una tradizione

² R. Descartes, *Diottrica*, p. 233.

³ Ivi, p. 235.

che verrà accolta e dibattuta dall'approccio moderno al sistema immaginativo. Per esempio, l'accertata sopravvivenza di una distinzione tra *phantasia* e *phantasma*⁴, basata sulla differenza di una rappresentazione di qualcosa di noto – che fa scattare un esercizio di memoria – oppure di qualcosa di sconosciuto – che mette in campo invece, la produzione di un simulacro. A tali immagini possiamo avere accesso tramite esercizi visivi differenti e mirati, e a questo serve la distinzione netta tra una *visio per oculos*, una *visio ab intellectu* o una *visio spiritualis*⁵. L'ultimo modello di visione funge da termine intermedio tra le altre due, e si avvicina all'oggetto assente attraverso la formulazione di vere e proprie similitudini, mentre la tripartizione dello stesso atto rispecchia il nuovo concetto di apparenza, che modifica a sua volta anche l'assetto interiore della *visione*.

Per Cartesio l'"idea", si sa, viene prodotta da un pensiero di tipo necessariamente rappresentativo, che crea idee che si offrono al soggetto alla stregua di immagini, che sono cioè «come quadri o immagini»⁶. Tutte le idee sono, e lo sono necessariamente sempre, rappresentative di qualcosa⁷. Un sistema filosofico come quello cartesiano, solidamente strutturato sul concetto di evidenza nonché su quello di autoevidenza, conferisce alla forma di conoscenza *per images* un ruolo primario; quel che è chiaro ed evidente non può che essere perciò stesso vero. Non servono testimoni o prove, non serve domandarsi preliminarmente se l'oggetto è davvero esistente per dichiararlo vero e, di conseguenza, viene espresso un modello conoscitivo che funziona anche se gli oggetti non sono di fatto reali, come per esempio quelli presenti nei sogni:

sia che dormiamo, sia che siamo svegli, non dobbiamo mai lasciarci persuadere da altro che dall'evidenza della nostra ragione⁸.

Quel che ci serve sapere alla fine è soltanto se l'idea coincide in tutto e per tutto con la sua evidente rappresentazione. L'immagine rappresentata e l'esercizio della relativa facoltà immaginativa si alimenta della dimensione di possibilità di un ente, e non della sua necessaria esistenza. Ciò che si ritiene possibile, ma viene poi smentito dall'esperienza che se ne fa, deve essere dichiarato

⁴ Cfr. F. Piro, *Il retore interno*, in particolare pp. 20-34.

⁵ Agostino, *De Genesi ad litteram*, XII, 6 o XII, 15.

⁶ R. Descartes, *Meditazione*, III, p. 218. Cfr. E. Nuzzo, *Tra la vista e il tatto*.

⁷ Cfr. anche M. Messeri, *A proposito del concetto di pensiero*.

⁸ R. Descartes, *Discorso sul metodo*, p. 159.

dal soggetto come frutto di immaginazione e non di conoscenza intellettiva. La conoscenza moderna si muove tra possibile, concepibile e vero, e la sostanziale differenza tra possibile e impossibile è proprio quella che determina la variazione tra idea reale e idea chimerica. Nel caso di quest'ultima non è in discussione la sua possibilità – effettivamente reale nel mondo immaginario –, quanto la sua esistenza, di fatto assolutamente impossibile. La dichiarazione presente nella quarta meditazione sull'assoluta evidenza dell'esistenza dell'io, che si faceva garante della verità indubitata di quest'esperienza, ha fatto pensare alla presenza, nel sistema filosofico cartesiano, di un'attività intellettuale pre-giudicativa, seguita da un'attività della volontà che percepisce alla fine quelle stesse percezioni come vere⁹.

Il concetto di *Evidenza* è un concetto chiamato a caratterizzare in età moderna l'intero processo epistemologico. Differenziandosi dall'*Opinione*, l'evidenza mette in campo un concetto di verità che non necessita di altro se non di se stessa: «ogni verità si fonda su un atto di evidenza»¹⁰, dal momento che si fonda su un atto puramente intuitivo, su un'esperienza meramente intellettuale efficacemente descritta dalla radice etimologica del termine (*e-videre*) legata al *videre*, che rimanda alla corrispondenza *tueor, intueor, intuitus* e si caratterizza quindi come fortemente modellata sulla vista sensibile. Nonché vigorosamente legata peraltro a una nozione di stampo scolastico, per la quale *intuitio* e *intueri* venivano connessi alla consapevolezza che l'oggetto che veniva percepito era in quello stesso momento al tempo stesso presente in una sorta di *simplex apprehensio* utilizzata dalla scolastica. Lo strettissimo legame con l'esercizio visivo rende l'immagine e l'atto immaginativo alleati dell'intuizione in una forma di conoscenza privilegiata: la conoscenza *per imagines* è conoscenza intuitiva per antonomasia. Il momento intuitivo funziona anche – con una significativa similitudine con l'esercizio della vista – come esemplificazione della differenza tra una conoscenza generale e una analitica, tra una conoscenza chiara ed una confusa: osservare molte cose, e tutte insieme, finisce per limitare la possibilità di una conoscenza distinta¹¹. Il processo in-

⁹ Nel bel volume di E. Scribano, *Macchine con la mente*, p. 65.

¹⁰ J. Ortega y Gasset, *Sistema di psicologia*, p. 139.

¹¹ «Come si debba far uso dell'intuito dello spirito, lo apprendiamo senza dubbio dal paragone con la vista. Chi vuole osservare nello stesso momento molti oggetti con medesimo atto visivo non vede nulla di esse in modo distinto; e così chi con un solo atto del pensiero è solito considerare contemporaneamente molte cose è di intelligenza confusa. Quegli artefici invece che si esercitano nelle piccole cose e per consuetudine rivolgono attentamente l'acume della vista alle singole parti, acquistano con l'uso la capacità di distinguere perfettamente le cose, per quanto piccole ed esigue siano; così anche coloro che non dividono mai il pensiero tra diversi oggetti insieme,

tuitivo di conoscenza si affida, in Cartesio, anche all'intervento del *lumen naturale*¹², che nella nuova veste proposta in epoca post-tomistica rappresenta lo strumento concettuale privilegiato per mettere a punto la definizione di una conoscenza intuitiva in quanto non derivante dall'esperienza, e quindi impossibile da porre in dubbio¹³. Così per Leibniz che, non riuscendo ad accontentarsi della spiegazione cartesiana, stabilisce che la conoscenza possa essere chiara o distinta o adeguata o intuitiva a seconda del riconoscimento della cosa rappresentata. Senza mai confondere l'idea con l'immagine, dal momento che un'immagine chiara può indurre alla formulazione di un'idea confusa:

se qualcuno mi presenta un poligono regolare la vista e l'immaginazione non sarebbero capaci di farmi comprendere il numero mille che vi è compreso, e io ho solo un'idea confusa della sua figura e del suo numero (...). Ho l'idea, ma non l'immagine, del chiliogono, e bisognerebbe avere i sensi e l'immaginazione più sottili ed esercitati per distinguerlo da un poligono avente un lato di meno¹⁴.

Sul piano della realtà, fenomeni apparenti sono quelli che contrastano con quelli reali, che hanno dalla loro parte svariate qualità come vivacità, molteplicità, coerenza¹⁵. Entrambi, Cartesio e Leibniz, condividono la messa a punto di note caratteristiche della struttura conoscitiva dell'evidenza: chiarezza e distinzione per entrambi, anche se per Cartesio si formula possibile che un'idea chiara non sia perciò stesso distinta e per Leibniz l'idea chiara finisce per corrispondere a quella che Cartesio chiama invece distinta, e che presenta un grado superiore di chiarezza.

Quel che il Vico lettore critico di Cartesio sembra rifiutare nel criterio di evidenza è proprio il suo aspetto intuitivo, che non offre garanzie epistemologiche e che risulta sganciato dall'empiricità, per il filosofo componente essenziale di qualsiasi produzione di conoscenza. A questa posizione si lega anche il rifiuto, sempre contro Cartesio, di una spiegazione del mondo naturale che non riceva sistematicamente conferma dall'esperienza. Con il pensiero di Giambattista Vico l'individuazione della verità come elemento che contiene al suo interno i germi della fattibilità, che possiede una genesi realmente tutta

ma lo occupano tutto e sempre nel considerare le cose più semplici e facili, diventano perspicaci» (R. Descartes, *Regole*, IX, p. 77). Cfr. M. Sanna, *Misurare la distanza*.

¹² Il termine si ritrova in Cicerone, *Tusculanae*, 3, I, 2 e, ripreso dalla scolastica, lo si ritrova anche in Bacone, *La dignità*, III, II; Galileo, *Discorsi*, III giornata.

¹³ R. Descartes, *Regole*, IV, p.55; *Meditazione*, III, p. 215.

¹⁴ G. W. Leibniz, *Nuovi saggi*, II, XXII, 13, p. 386.

¹⁵ G. W. Leibniz, *Sul modo di distinguere*, p. 715.

interiore, fa emergere con forza il problema dell'inserimento del *fatto* all'interno di una verità che necessita di una sperimentazione, e non dell'accettazione di un dato evidente, cioè auto-sperimentantesi.

Il tratto di strada ermeneutica che separa Vico da Cartesio è sintetizzabile in un quadro di utilizzazione del concetto di *evidentia* in opposizione al concetto di *experimentum*. Nel mezzo c'è Bacone e la sua teoria delle immagini, dove è sicuramente l'esperienza a ricoprire il ruolo più importante, analogo alla funzione che svolge il filo nel labirinto dedalico¹⁶, figura metaforica alla quale ricorre anche Vico nel suo *De ratione*: l'uomo predilige le facoltà razionali grazie all'ausilio dell'esperienza, facoltà che di fatto risultano meno creative e perciò stesso meno innovatrici. Così come poco inventiva risulta per Bacone l'arte dialettica,

considerata un ostacolo alla scoperta di nuove verità per la sua scarsa capacità immaginativa, perché tarpa le ali alla fantasia e trattiene l'ingegno da ogni tentativo di imitare i fenomeni più sorprendenti e prodigiosi della natura (i *magnalia naturae*)¹⁷.

Nel *De ratione*, opera tutto sommato maggiormente legata alla diffusione del cartesianesimo in Italia attraverso l'opera di Gassendi e del movimento degli Investiganti, Vico prende a enumerare invenzioni vicine al primato della vista e degli strumenti ottici messi a punto dalla scienza, che permettono di elaborare un rapporto particolare tra immagine e realtà; ma questo primato si perde lentamente nella costruzione della scienza nuova, dove al prevalere della vista si sostituisce quasi del tutto un prevalere forte del *fare*, e soprattutto dell'identificazione tra *fare* ed *essere*. Quando io conosco *per imagines* tendo a identificarmi con la cosa che l'idea mi rappresenta e a mettere in atto quel «principio dell'indistinzione»¹⁸ tra soggetto e oggetto, principio insopprimibile quando entriamo in rapporto con le immagini. Fondamentale il contributo di Bacone, di quel Bacone che nel frattempo si è introdotto tra Cartesio e Vico e che ha portato alla luce proprio l'importanza dell'*experimentum*, in direzione contraria all'applicazione del principio di *evidentia*. Il "primato del

¹⁶ «Tutte quell'imprese dell'arte meccanica che sono più ingegnose e accorte, per le varie complicazioni e sottigliezze per l'ovvia somiglianza (che possono venir sorrette e distinte non da un giudizio, ma solo dal filo dell'esperienza), possono essere paragonate a un labirinto. Ben detto è anche che quello stesso che ha inventato le tortuosità del Labirinto, ha mostrato anche l'opportunità di un filo conduttore, perché le arti meccaniche sono di doppio uso, si prestano al male e offrono nello stesso tempo il rimedio, giacché hanno il potere di sciogliere i loro stessi raggiri» (F. Bacon, *Della sapienza degli antichi. Dedalo o la meccanica*, p. 483).

¹⁷ F. Bacon, *La dignità*, p. 545.

¹⁸ G. Gadamer, *Verità e metodo*, p. 173.

fare” che ne viene fuori rinvia al *facere* come *poiein*, al fare come poesia, che in quanto utilizzatrice della fantasia, è creatrice assoluta di immagini. Con la fantasia facciamo le immagini e quel che vediamo al contempo siamo: il processo è sempre conoscitivo e fondato sull’identificazione completa.

Per Bacone è davvero impervio «separare ciò che all’occhio appartiene da ciò che l’animo vi aggiunge e sembra che s’incorpori e s’immedesimi e formi un tutto colla percezione dovuta all’occhio»¹⁹, dichiarando in tal modo anche l’impossibilità di avvalersi della vista da sola, di un senso visivo avulso dall’intervento degli altri sensi, e finendo per chiamare in causa la delicata questione sollevata da Molineux e dibattuta dall’intero secolo. Quel metodo che Vico attribuisce a Bacone viene sintetizzato nella formula efficace quanto poco corretta del *cogitare, videre*²⁰, ma allusiva anche al carattere sintetico del nesso tra particolare e universale²¹. Profondamente baconiana, ancora, l’identificazione della potenza immaginativa con quella memorativa; non possiamo rappresentarci alcuna immagine se non di cose che ricordiamo, e insieme, non possiamo ricordare se non cose che ci sono state già offerte dai sensi tramite le immagini²².

Un passo delle *Correzioni Miglioramenti e Aggiunte Terze* alla redazione della *Scienza nuova* del 1730, che ricorda la trattazione del *De antiquissima*, e che non viene più inserito nella versione dell’opera del 1744, meglio di ogni altro illustra quel che è avvenuto rispetto al pensiero cartesiano; il dialogo è proprio con il grande francese ed è un dialogo che viene esplicitato attraverso i nomi, le radici degli etimi. Quel che Descartes non ha compreso è la totale assenza di riflessione nei primi uomini e la loro immersione completa nella vita sensoriale, cosa dimostrata dai nomi che l’umanità degli esordi diede ai sensi,

de’ quali dissero *auditus*, quasi *hauritus* quel dell’udito, et *ares* l’orecchie da *haurire*; pe-
roché l’udito si faccia da ciò, che gli *orecchi tirano l’aria*, ch’è da altri corpi percossa, onde
s’ingenera il *suono*. Dissero *cernere oculis* lo *scernere*, o *vedere distinto*, ch’è per latina eleganza
diverso da *videre*, ch’è un *vedere confuso* (...): onde si deve intendere quella frase latina *usur-
pare oculis*, che tanto dee significare, quanto toccar’o *tener con gli occhi*: ond’è la ragione, che
la *fiera*, che fugge: finch’è veduta *dal padrone*, non ricupera la *natural libertà*²³.

¹⁹ F. Bacon, *La dignità*, p. 473.

²⁰ G. Vico, *La scienza nuova 1744*, p. 96.

²¹ E. De Mas, *Bacone e Vico*, sottolinea come la figura di Bacone rappresenti «la raffigurazione umanistica con la sintesi dello spirito greco e di quello romano operatasi, *eminentemente*, nell’Inghilterra del Seicento» (p. 507). Bacone diventa simbolo della sintesi tra filosofia e filologia e soprattutto, esempio massimo della Modernità, rappresentata dall’universalità del sapere.

²² G. Vico, *De antiquissima*, p. 117.

²³ G. Vico, *Correzioni Miglioramenti e Aggiunte Terze*, p. 475.

L'uomo vichiano *fa* colori, suoni, odori, sapori; *fa* i ricordi con la memoria e le immagini con la fantasia e distingue tra un *cernere oculis* come attività che distingue e raffigura, un *videre* come un'attività visiva confusa e ribadisce un *fare* i sensi con l'esercitare i sensi stessi. Questo confronto serve a restituire a Cartesio quel che era di Cartesio, e insieme a esporci il nucleo del cambiamento: qui, come nel *De antiquissima* «la fantasia è senza ombra di dubbio una facoltà, perché quando la utilizziamo ci rappresentiamo le immagini delle cose»²⁴. Questo accento forte posto sul *fare* indica un percorso alternativo a quello cartesiano nell'uso del conoscere tramite immagini e sul conseguente rapporto che viene a stabilirsi tra soggetto e oggetto. Conoscenza intellettuale e conoscenza immaginativa sono “occhi” diversi del sapere, ma non possono funzionare isolati, l'uno senza l'altro; impossibile una topica senza una critica, un'arte della scoperta senza arte del giudizio, un atto intellettuale senza creazione d'ingegno. Occorre solo differenziare gli obiettivi e attribuire loro metodi diversi d'indagine: «ove vogliamo trarre fuori dall'intendimento cose spirituali, dobbiamo essere soccorsi dalla fantasia per poterle spiegare e, come pittori, fingerne umane immagini»²⁵, cioè dobbiamo attivare un procedimento del tutto inverso a quello praticato dall'umanità poetica che, non potendo far uso dell'intendere, conferì vitalità e sensibilità a corpi inanimati.

Lo *scire per imagines*, che non è altro che l'attività precipua dell'immaginazione, diventa luogo privilegiato dell'errore o del pregiudizio quando si pone su un piano conoscitivo contrapposto a quello del giudizio, producendo una presentazione parziale della verità. È naturale che la formazione di immagini come forma di conoscenza sia esplicativa del rapporto tra mente e corpo, e in particolare della predominanza ora dell'una e ora dell'altro, nell'assodata assunzione della divisione e non dell'integrazione. La differenza tra intelletto e immaginazione per natura e non per intensità permette un'analogia differenza tra una conoscenza di quel che appare e una conoscenza di quel che si pone oltre l'apparenza. In questo contesto teorico, per pensare tramite immagini occorre riferirsi fortemente alla dimensione corporale²⁶, quindi far scaturire da questo assunto che l'immaginazione si esprime come un patire e non come un agire; ma all'azione si riferisce sempre nel momento in cui si dichiara capace di formulare *fictiones*, cioè costruzioni attive di immagini del tutto nuo-

²⁴ G. Vico, *De antiquissima*, p. 113.

²⁵ G. Vico, *La scienza nuova 1744*, p. 586.

²⁶ «Dove non v'è corpo, sia esso considerato come strumento, sia come oggetto, non v'è immaginazione» (F. Mignini, *Ars imaginandi*, p. 88), in riferimento ai contenuti cartesiani presenti nelle *Entretiens avec Burman* del 1648.

ve, frutto di astrazione e quindi gradualmente lontane dal potere corporale. Come prosegue Vico, la limitazione cui è sottoposta l'umana conoscenza per impossibilità connaturata di avere in sé gli elementi che compongono le cose,

volge questo difetto della sua mente in vantaggio, e mediante quella che chiamano 'astrazione' si finge due cose: il punto, che può essere disegnato, e l'uno, che può essere moltiplicato. E si tratta certo di due finzioni: il punto, infatti, nel momento in cui lo disegni non è più punto e l'uno, quando lo moltiplichino non è più uno²⁷.

Ma per Vico il pensare per immagini costituisce sicuramente anche una forma di potenziamento del conoscere *per intellectus*, e soprattutto descrive la modalità conoscitiva della prima fase umana, modalità che l'uomo non perde mai completamente, ma che affievolisce quando viene sopraffatta da fasi antropologiche più sofisticate e sottili. Lo stadio pre-umano, quello caratterizzato dal conoscere di uomini "tutti corpo, senso e passione" capaci di conferire senso, attraverso le immagini poetiche, anche a cose apparentemente insensate, pensa e si esprime per mezzo dei caratteri fantastici, universali forme del simbolico. La mente non si avvale costantemente della presenza degli oggetti quando pensa o quando conosce, il più delle volte pensa e conosce nell'assenza che rivive nella formazione delle immagini. E questo è un dato molto reale nella ricostruzione che fa Vico del progredire dell'umanità, e nelle trasformazioni del corpo dell'uomo nel corso del graduale affinamento della civiltà. Laddove partecipa anche il mutare del linguaggio umano che nasce come corporeo in quanto affidato ai gesti. Il linguaggio gestuale dei primi uomini è un linguaggio tramite immagini, che pensa e nomina insieme²⁸.

A questo regime si conforma anche la presenza degli *universali fantastici*, rito immaginario collettivo e sociale insieme, che permette a Vico di descrivere un meccanismo cognitivo e un dispositivo sociale che coinvolge l'intera umanità. Nel mettere a punto questo concetto, Vico rievoca lo schema aristotelico e poi tomistico di uno *scire per imagines* come operazione dell'intelletto specifica e mirata, tale da permettere l'apertura a una teoria dell'immaginazione che sfocia nella elaborazione appunto di caratteri universali e fantastici²⁹. Ci si apre così alla possibilità di concepire un modello metodologico di conoscenza nel quale il pensare per immagini costituisce una potenzialità specifica della

²⁷ G. Vico, *De antiquissima*, p. 23.

²⁸ «Il pensiero pensa sempre *in figuris*, anche quando nega e si nega ad ogni figura» (V. Vitiello, *Vico, Storia, linguaggio, natura*, p. 95).

²⁹ Sul tema cfr. *Il sapere poetico*, che offre molteplici e approfonditi sguardi sul tema.

conoscenza intellettuale che, pur distintiva di una fase storica precisa del percorso antropologico, può modificarsi con il sopraggiungere delle successive fasi ma mai perdersi³⁰. Avere individuato l'idea di caratteri poetici come l'idea in grado di avvicinarci alla realtà attraverso il potere conoscitivo dell'immaginazione spinge Vico a definire tale concetto la «chiave maestra di questa scienza», perché lo aiuta a chiarire la sua originalissima idea di fondo, che cioè i primi uomini, pur non utilizzando a pieno il raziocinio, possedevano una splendida forma di conoscenza, con la quale erano capaci di «fingersi i caratteri poetici, che sono generi o universali fantastici, da ridurvi come a certi modelli, o pure ritratti ideali, tutte le spezie particolari a ciascuno suo genere somiglianti»³¹. Produttori di verità che sono tanto più veri quanto più si avvicinano agli universali e che costituiscono i perni su cui ruota il concetto di *sapienza poetica*. Una conoscenza poetica in quanto memore dell'uomo dell'origine e di quel suo sentire creatore di immagini metaforiche, capaci di modificare il mondo e di forgiarlo al pari di una divinità, seppure nel più ristretto ed effimero ambito umano.

³⁰ «Ciò che inoltre importa sottolineare è che la teoria degli universali fantastici non è basata su una articolazione gerarchica delle fasi della storia e della conoscenza umana, tra un prima sensibile e primitivo e poi razionale e moderno. Vi è così un territorio di esperienze e di segni, della storia come della mente dell'uomo, la cui universalizzazione lascia intatti – proprio perché si possano attivare le analogie e le sintesi – i contenuti individuali dell'agire umano e, dunque, in una dimensione che, prima di essere razionale, è sensibile, emotiva e passionale, e che tocca, per usare una terminologia a noi più vicina, il mondo della vita innanzitutto individuale» (G. Cacciatore, *Simbolo e segno*, p. 47).

³¹ G. Vico, *La scienza nuova 1744*, Degnità XLIX, p. 514.

Bibliografia

- F. Bacon, *La dignità e il progresso del sapere divino ed umano*, in *Scritti filosofici*, a cura di P. Rossi, Torino, 1986.
- F. Bacon, *Della sapienza degli antichi*, in *Uomo e natura. Scritti filosofici*, a cura di E. De Mas, Bari, 1994.
- G. Cacciatore, *Simbolo e segno in Vico. La storia tra fantasia e razionalità*, in ID., *In dialogo con Vico. Ricerche, note, discussioni*, a cura di M. Sanna - R. Diana - A. Mascolo, Roma, 2015, pp. 37-51.
- E. De Mas, *Bacone e Vico*, in «Filosofia», X, 4, 1959, pp. 505-559.
- R. Descartes, *Diottrica*, in *Opere scientifiche*, a cura di E. Lojacono, Torino, 1983.
- R. Descartes, *Discorso sul metodo*, in *Opere filosofiche*, a cura di B. Widmar, Torino, 1969.
- R. Descartes, *Meditazioni metafisiche*, in *Opere filosofiche*, a cura di B. Widmar, Torino, 1969.
- R. Descartes, *Regole per la guida dell'intelligenza*, in *Opere filosofiche*, a cura di B. Widmar, Torino, 1969.
- G. Gadamer, *Verità e metodo*, Milano, 1986.
- Il sapere poetico e gli universali fantastici. La presenza di Vico nella riflessione filosofica contemporanea*, a cura di G. Cacciatore - V. Gessa Kurotschka - E. Nuzzo - M. Sanna, Napoli, 2004.
- G. W. Leibniz, *Nuovi saggi sull'intelletto umano*, in *Scritti filosofici*, a cura di D. O. Bianca, Torino, 1967, vol. II.
- G. W. Leibniz, *Sul modo di distinguere i fenomeni reali dai fenomeni immaginari*, in *Scritti filosofici*, a cura di D. O. Bianca, Torino, 1967, vol. II.
- M. Messeri, *A proposito del concetto di pensiero in Descartes e in Spinoza*, in *Studi sul Seicento e sull'immaginazione*, a cura di P. Cristofolini, Pisa, 1985.
- F. Mignini, *Ars imaginandi. Apparenza e rappresentazione in Spinoza*, Napoli, 1981.
- E. Nuzzo, *Tra la vista e il tatto. Figure della conoscenza in Descartes*, in *Metafore e luoghi della filosofia*, a cura di M. Cambi - C. Cantillo - C. Colangelo - F. Piro, Roma, 2013, pp. 223-240.
- J. Ortega y Gasset, *Sistema di psicologia ed altri saggi*, a cura di M. L. Mollo, Roma, 2012.
- F. Piro, *Il retore interno. Immaginazione e passioni all'alba dell'età moderna*, Napoli, 1999.
- M. Sanna, *Misurare la distanza. Note sul rapporto tra sguardo e verità nella filosofia moderna*, Pisa, 2020.
- E. Scribano, *Macchine con la mente. Fisiologia e metafisica tra Cartesio e Spinoza*, Roma, 2015.
- G. Vico, *De antiquissima italorum sapientia*, a cura di M. Sanna, Roma, 2005.
- G. Vico, *Correzioni, Miglioramenti e Aggiunte Terze*, in *La scienza nuova 1730*, a cura di P. Cristofolini - M. Sanna, Napoli, 2004.
- G. Vico, *La scienza nuova 1730*, a cura di P. Cristofolini - M. Sanna, Napoli, 2004.
- G. Vico, *La scienza nuova 1744*, a cura di P. Cristofolini - M. Sanna, Roma, 2013.
- V. Vitiello, *Vico. Storia, linguaggio, natura*, Roma, 2008

Si fa presto a dire ‘spirito’: Kant e il rovello del linguaggio

Antonio Carrano

Dedicato a Gian Mario Borra, per i suoi ottanta anni spesi bene.

Vale per il ragionamento svolto in forma orale come per la riflessione ben più meditata di un filosofo, quale si condensa in un testo scritto, al di là di ogni codifica di tipo retorico del discorso: menzionare o introdurre una questione non obbliga di per sé ad approfondirla o a indagarla come meriterebbe, con l'effetto di spostare l'attenzione di chi ascolta o legge. Il fatto di accennarvi non implica di per sé l'impegno a trattarla in dettaglio o a esaminarla a fondo entrando nelle sue pieghe. Spesso si finisce involontariamente per trascurarla o per lasciarla cadere intenzionalmente, adottando strategie che variano a seconda che si parli o scriva, e dunque che si abbia un interlocutore diretto o ci si rivolga a un destinatario ideale e invisibile, avendo tra l'altro il tempo dalla propria, così da potersi fermare lungamente a meditare invece di discorrere senza concedersi interminabili pause. (Di qui la maggiore capacità di dominio della comunicazione scritta, la cui attività si distende in un modo che non è consentito di norma alla comunicazione orale, considerato che l'oratore non può permettersi il silenzio in cui si rifugia senza imbarazzo lo scrittore per riflettere). Benché resti vero per entrambi che è sempre incombente il rischio di deviare il corso del proprio ragionamento, così che un approfondimento finisce ad esempio con l'allontanare dall'argomento iniziale. Ma del resto non c'è discorso che non tenda a frangersi nelle sue diramazioni, così come non c'è riflessione che non si presti a cambi di direzione e deviazioni tendenti a spostarne l'asse o a mutarne la prospettiva. Il che non per forza è motivo di confusione. Anzi, apre il necessario spazio all'interprete che, senza commettere forzature del testo, facendosi forte della presunta capacità di intenderlo meglio del suo autore¹, ha ragione di seguire le tracce di una questione tralasciata o esplicitamente non dibattuta dal medesimo.

¹ Cfr. H. G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, trad. it. p. 232.

Se ora pensiamo a Kant, possiamo affermare che il linguaggio offre l'esempio di un tema affiorante solo a tratti, in maniera non formalizzata; un tema che, per quanto non sia stato sviluppato a fondo nei suoi scritti, nemmeno sembra del tutto estraneo alla filosofia critica², come si è portati a credere, vedendola assorbita in primo luogo nella questione «puramente speculativa»³ della determinazione dell'oggettività del sapere (e perciò della validità universale dei suoi enunciati). Per questo, verrebbe da dire che, per quanto si sia astenuto dal fare del linguaggio un argomento di specifica trattazione (forse nel timore di generare una irrimediabile confusione tra il piano dell'origine empirica, e storica, dei nostri concetti e del loro rapporto di significazione con le parole e quello della determinazione oggettiva della struttura della realtà nel processo stesso della conoscenza ad opera delle forme a priori della sensibilità e dell'intelletto)⁴, il filosofo lo ha inglobato di fatto nella prospettiva del trascendentale, notoriamente rivolta a cogliere nelle stesse «condizioni di possibilità dell'esperienza in generale» le «condizioni di possibilità degli oggetti dell'esperienza», concepiti a mo' di fenomeni⁵.

Ciò detto, non ci preme invero di stabilire ora se e quanto la sua riflessione sulla conoscenza sia stata «deficitaria»⁶ o meno in rapporto al linguaggio, e nemmeno di ritornare sui motivi di dissenso da parte di altri filosofi del tempo come Herder o Hamann⁷ (a loro volta divisi riguardo all'origine del linguaggio), o sul tentativo di riformulare il trascendentale sul piano linguistico ad opera di Humboldt⁸. Piuttosto ci interessa ripercorrere, in maniera più circoscritta, alcuni brevi passaggi di uno scritto precritico, per noi di grande interesse, nella misura in cui è possibile cogliervi traccia di quel rovello del linguaggio che lo stesso filosofo ha messo in luce ragionando sul modo in cui l'oggetto si lega al piano della significazione verbale.

² Cfr. D. Markis, *Das Problem der Sprache*, pp. 110-154.

³ Vedi I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, B833, trad. it. p. 607.

⁴ Aiuta forse a tal proposito l'acuta osservazione di un linguista esperto del retroterra filosofico delle questioni: «[Kant] comprese che non si poteva, come Leibniz aveva fatto (e aveva fatto anche, come si è detto, Vico), sottolineare la funzione creativa del parlare e, nello stesso tempo, cercare di salvare l'istanza d'una ragione soprastorica il cui funzionamento sarebbe stato chiarito meglio dall'intendere nella loro storicità le forme linguistiche [...]» (vedi T. De Mauro, *Introduzione alla semantica*, p. 80).

⁵ Vedi *ivi*, B197; trad. it. p. 203.

⁶ Vedi W. v. Rahden, *Sprachursprungentwürfe...*, p. 424.

⁷ Si segnalano in proposito, tra i contributi più recenti, quelli di J. Trabant, *Herder and Language*, pp. 117-139, di O. Bayer, *Wider die Sprachvergessenheit...*, pp. 65-79 e di E. Leiss, *Hamanns Programm...*, pp. 57-88.

⁸ Cfr. al riguardo S.J. Schmidt, *Sprache und Denken...*, T. Borsche, *Sprachansichten...*, J. Voss, *Le langage...*, pp. 522-534.

Se ciò abbia poi attinenza con il tema discusso nel presente volume, è cosa che potrà intendersi meglio alla fine della seguente analisi, sempre che siamo disposti a intenderne il termine 'immagine' in una accezione più estesa; a prescindere, dunque, dalla sua percezione (condizionata dal predominio del visuale e da ciò che lo veicola)⁹, come pure v'è bisogno. A guidarci, infatti, non sarà la domanda, ritenuta centrale per una teoria dell'immagine, ovvero: «cosa fa di una figura un'immagine»¹⁰, ma, più limitatamente, dove abbia portato il ragionamento kantiano riguardo a un concetto di cui, seppure riusciamo vagamente a figurarci il corrispondente oggetto, per via immaginativa, non possiamo invero definire un'immagine che sia consonante con il mondo «manifesto» (appropriandoci del termine nel senso inteso da W. Sellars)¹¹.

1. Veniamo così alla questione, prendendo in esame il saggio del 1766, *I sogni di un visionario spiegati coi sogni della metafisica*: un testo dal titolo programmatico ma non per questo di facile lettura, nonostante lo stile 'popolare' dell'esposizione. Il motivo della sua stesura è noto. Chiamato a esprimersi sulla possibilità del darsi di fenomeni occulti e paranormali¹², come quelli riportati nelle storie di straordinaria veggenza di Swedenborg (per inciso, non un ciarlatano qualunque, cultore dell'occultismo, ma un uomo dotato di una robusta cultura scientifica per l'epoca¹³, partito da una concezione meccanicistica e giunto a delineare infine una visione organica del mondo¹⁴, attraversato da un *fluidum spirituosum* di cui l'anima umana sarebbe l'espressione più alta), Kant, che peraltro vantava una conoscenza di prima mano dell'ingente

⁹ A tal riguardo si rimanda al recente volume di A. Voltolini, *Immagine*, così come a quello omonimo di R. Casati, pp. 37-65.

¹⁰ Vedi R. Casati, cit., p. 45.

¹¹ «"La" immagine scientifica è, di conseguenza, un costruito teorico a partire da una varietà di immagini, ognuna delle quali ha il proprio supporto nel mondo manifesto» (W. Sellars, *Philosophy and Scientific Image...*, trad. it. p. 65).

¹² Vedi la lettera di Kant *An Fräulein Charlotte von Knobloch* (10 agosto 1763), in AA, vol. X, pp. 43-48; trad. it. in *I sogni*, pp. 93-99.

¹³ Un lettore d'eccezione come Paul Valéry colse bene la complessità della figura di Swedenborg e delineato il percorso evolutivo del suo pensiero, fino a farne «l'esempio e il soggetto di una tra le più notevoli e complete trasformazioni interiori, compiuta in molte tappe, nel corso di una sessantina d'anni. [...] quella di un uomo con una vasta cultura, prima di tutto definibile come sapiente e filosofo, simile ai noti sapienti e filosofi del suo tempo, che impercettibilmente si trasforma in un mistico, verso i quarant'anni» (P. Valéry, *Swedenborg*, trad. it. p. 18). Lo stesso Kant, del resto, nella lettera indirizzata alla von Knobloch, non esitò a definirlo un «dotto», oltre che un uomo «ragionevole, cortese e di modi aperti», eppure «strano» (diremmo 'insolito', ancor più che 'bizzarro') (ivi, pp. 45 e 47; trad. it. p. 95 e 98).

¹⁴ Sull'argomento cfr. il volume di F.M. Crasta, *La filosofia della natura*. Una sintetica ma efficace ricostruzione della figura di Swedenborg è offerta invece da G. Morpurgo Tagliabue nella sua *Introduzione* alla traduzione del testo kantiano, pp. 29-43.

corpus dell'*Arcana Coelestia*¹⁵, ne approfittò per censurare le pretese della metafisica nella versione del razionalismo dogmatico di stampo wolffiano¹⁶. Senza nascondersi invero le «meravigliose» conseguenze che si sarebbero potute trarre se fosse stato possibile provare la «veridicità di tutte queste apparizioni di spiriti», egli si propose di mantenere un atteggiamento di cauto distacco per «non entrare affatto in tali questioni indiscrete e vane»¹⁷, impossibili da risolvere. E non solo perché troppo oscure per la ragione umana, ma perché prive di un sicuro appiglio nell'esperienza, così da far apparire controverso il soggetto principe di quei mirabolanti racconti. Non per altro egli avviò la sua riflessione chiedendosi perplessa «*che cosa sia* ciò intorno a cui si crede di sapere tanto, sotto il nome di spirito [...]»¹⁸.

È di tutta evidenza che ciò non significava per Kant contestare la possibilità di narrare tali visioni, dando loro formulazione verbale, e persino di farne oggetto specifico di attività letteraria. Di fatto, i tanti libri di Swedenborg stavano lì a dimostrarlo, rivolgendosi a un vasto pubblico di lettori (in verità, essi hanno avuto persino una lunga fortuna, trovando sostenitori in “chiese” ispirate alle sue idee). Piuttosto significava togliere pregnanza conoscitiva a ogni enunciato diretto a descrivere quelle apparizioni con la pretesa di riferire in maniera veridica quanto ‘visto’ e ‘udito’ di persona. Sotto questo aspetto, se avesse potuto, egli avrebbe convenuto con Jacobson che «ogni esperienza conoscitiva può essere espressa e classificata in qualsiasi lingua esistente»,¹⁹ ma tanto più avrebbe insistito su una concezione selettiva della conoscenza, sentendosi nel giusto a manifestare il proprio dissenso nei confronti di ogni pretesa di dare fondamento a quei racconti fantastici. Cosa avrebbe potuto rispondere, infatti, quel visionario di Swedenborg, se fosse stato interrogato dal filosofo²⁰: d'aver visto e udito degli spiriti come si può

¹⁵ E. Swedenborg, *Arcana Coelestia; or Heavenly Misteries: Contained in the Holy Scriptures*, Voll. I-VIII, London, 1749-1756. È in quest'opera che l'autore fissava la propria *teoria delle corrispondenze* tra le due realtà, diretta a realizzare «una tavola, un dizionario, nel quale, a ogni cosa del mondo dell'esperienza ordinaria, a ogni parola del linguaggio comune, risponde un essere o cosa del mondo “spirituale”» (P. Valéry, *op. cit.*, p. 20).

¹⁶ Vedi in proposito A. Nuzzo, *Kant and the Unity of Reason*, pp. 8-11. Non manca chi ha visto però nello scritto kantiano una parodia della cosiddetta *Populärphilosophie* berlinese (cfr. in proposito G.R. Johnson, *Träume eines Geistesersehers – Polemik...*, pp. 99-122).

¹⁷ Vedi I. Kant, *Träume eines Geistesersehers...*, in AA, vol. II, pp. 317-318; trad. it. pp. 100-101 (mio il corsivo).

¹⁸ Per questa e le successive citazioni vedi *ivi*, pp. 319-320; trad. it. pp. 102-103; sul tema cfr. F. Balke, *Wahnsinn der Anschauung*, pp. 297-313.

¹⁹ Vedi R. Jacobson, *Essays*, trad. it. p. 59.

²⁰ Leggiamo ancora nella lettera alla von Knobloch: «Assai mi duole di non aver potuto interrogare io stesso quest'uomo strano» (pp. 47-48; trad. it. p. 98).

dire degli oggetti di cui abbiamo comunemente esperienza? La stessa verbalizzazione di quelle apparizioni – gli avrebbe forse obiettato Kant – non si fondava forse sul ricordo di un vissuto unicamente privato, magari effetto di allucinazione, che attingeva però dalla struttura categoriale²¹ la possibilità di organizzarsi ed essere comunicato in forma di racconto? Non solo, anche a voler considerare le sue visioni oggetto di una conoscenza *ex datis* – empirica quanto alla sua origine (in rapporto alla fonte), storica quanto alla sua natura soggettiva (riguardo dunque al modo dell'acquisizione, in cui ha un ruolo principe la comunicazione esteriore)²² –, si sarebbe spostato solo di poco il problema. E proprio perché i cosiddetti “fatti” non sono propriamente da identificare con l'evento bensì con l'enunciato diretto a rappresentarlo: in questo caso attraverso parole di cui appariva controverso il significato per la difficoltà di farcene un concetto e di “figurarci” il corrispondente oggetto, così da immaginarlo e averne una rappresentazione in assenza della sua puntuale intuizione. Presupposta così la «coincidenza di *significato linguistico* e *significato percettivo*»²³ insieme a quella «similarità» (*Gleichartigkeit*) che fa dell'oggetto qualcosa di «contenuto (*enthalten*)»²⁴ nel concetto, Kant ne avrebbe arguito²⁵ quindi che non può darsi vera «sussunzione» del primo sotto il secondo (tale da renderne stabile l'identificazione, al di là della singola intuizione) allorquando al concetto corrisponde qualcosa di indefinibile (non di semplicemente confuso) sul piano del contenuto: un non-oggetto, verrebbe da dire, di cui per un verso si riesce a dare una definizione unicamente per contrasto e che per l'altro si stenta a identificare in base al modo di categorizzare la realtà su base linguistica.

Anche di questo, come sappiamo, si è occupato in seguito Kant, in quel passaggio importante della prima *Critica* in cui ha colto il lavoro dell'immaginazione nella «sintesi figurata» rivelando la sua «capacità di determinare a

²¹ Come sappiamo, oggi questa struttura è oggetto di considerazione della linguistica cognitiva. Partendo dall'esperienza linguistica di ogni parlante, essa ha inteso cogliere il legame esistente tra concetti appartenenti allo stesso genere di esperienza, organizzata a sua volta secondo schemi, frame e domini. Su questo argomento si rimanda alla precisa ricostruzione di W. Croft e D. A. Cruse in *Cognitive Linguistics*, trad. it. pp. 31-83.

²² Vedi I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, B864; trad. it. pp. 625-626; Id., *Logik*, in AA, vol. IX, p. 22; trad. it. p. 16.

²³ Vedi U. Eco, *Kant e l'ornitorinco*, p. 112.

²⁴ Vedi I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, B176; trad. it. p. 190.

²⁵ Il condizionale è d'obbligo, giacché è in via del tutto ipotetica che applichiamo al tema discusso nei *Sogni di un visionario* i risultati della riflessione condotta da Kant solo successivamente, nella *Critica della ragion pura*. Lungi dal voler fare confusioni sul piano della ricostruzione storica, ci permettiamo tali rimandi a quest'ultima per tentare di comprendere ciò che il filosofo ha pensato prima attraverso le risultanze del suo pensiero più maturo.

priori la sensibilità»²⁶. Non è però su tale questione peraltro oggetto di osservazioni critiche²⁷ – che intendiamo soffermarci, posto che a destare la nostra attenzione non è qui la capacità di configurare un qualsiasi oggetto di natura, così da poterlo richiamare a piacimento nella mente ogni volta che lo si evoca nominandolo. Semmai è la difficoltà di figurarci il riferimento di una data parola rinviante a un mondo possibile di cui non possiamo attingere informazioni nella maniera comune, così da potercene fare un concetto (nel senso di dargli una forma generica e tuttavia definita quanto basta per l'identificazione del corrispondente oggetto, comprendendolo all'interno di una determinata tipologia). Una parola, quella di "spirito", che non a caso rimandava nei testi di Swedenborg a qualcosa di così nebuloso e impenetrabile alla mente da indurre a rigettare come infondata l'affermazione della sua esistenza. E di cui, presumiamo, l'autore della prima *Critica* avrebbe collocato il concetto tra quelli «usurpati come quelli di felicità, destino», in rapporto ai quali – seppure per altri motivi – avrebbe ugualmente lamentato l'impossibilità di addurvi un «chiaro fondamento di diritto, né in base all'esperienza né in base alla ragione, da cui risulti chiara la legittimità del loro uso»²⁸.

In effetti, dobbiamo riconoscere che Umberto Eco ha colto nel segno quando ha osservato che «il primo nucleo di significato, quello che si identifica con lo schema concettuale, non può essere ridotto a mera informazione classificatoria»²⁹. Quest'ultima, potremmo dire, ha solo un valore orientativo, in quanto ci suggerisce come risalire all'oggetto, cercandolo nel gran repertorio (approntato con fatica nel tempo) di tutto ciò che ci circonda, ma non può esserci d'aiuto nel caso in cui ci troviamo nella necessità di identificare *cosa sia* quel qualcosa che ci sfugge e sorprende al punto da destare sgomento. In tal senso, essa sopravviene solo dopo che abbiamo dato forma nella nostra mente a questo qualcosa, di cui solo successivamente possiamo dunque tentare una definizione (sempre perfezionabile nel tempo) che ne fissi i tratti distintivi e qualificanti. Sotto questo aspetto, appaiono illuminanti i casi discussi da Eco: non solo quello del rinoceronte indiano e

²⁶ Vedi I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, B151-152; trad. it. p. 174. Su tale punto rimandiamo al testo di W. Horgrebe, *Kant und das Problem...*, trad. it. pp. 67-73.

²⁷ Pensiamo all'osservazione di M. Horkheimer, secondo cui «concetti e materiale empirico, malgrado tutte le connessioni in cui entrambi i tipi di elementi vengono messi insieme nella conoscenza empirica mediante la funzione della capacità di immaginazione, rimangono a vicenda completamente separati» (vedi Id., *Über Kants Kritik...*, trad. it. pp. 90-91).

²⁸ Vedi I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, B117; trad. it. p. 153.

²⁹ Vedi U. Eco, *Kant e l'ornitorinco*, p. 113.

dell'ornitorinco, animali sconosciuti fino a una certa data e difficili da "inquadrate" (l'uno per il singolare aspetto, l'altro per l'ancor più strana conformazione anatomica), ma anche quello del cavallo, animale che gli aztechi non avevano mai visto, con loro grande sventura³⁰. Niente di comparabile però con il caso degli spiriti. Rispetto ai quali non ci si trova, evidentemente, nella difficoltà di assegnare a un dato animale un posto tra le creature viventi, identificandolo con uno ritenuto fino ad allora immaginario (l'unicorno), o di classificarne un altro particolarmente strano, misurandosi con un'anomalia della natura (un mammifero oviparo), o ancora di ricondurre i singoli esemplari mai visti prima (cervi alti come case) a un medesimo animale, così da poterlo riconoscere in seguito. Il loro esempio differisce, infatti, da quello degli spiriti, dal momento che il manifestarsi di questi ultimi per un verso mette in crisi la nostra stessa capacità di percezione e per l'altro contraddice addirittura le leggi di natura (gravità, impenetrabilità dei corpi), rimandando a un mondo di cui non possiamo ordinare le informazioni secondo schemi collaudati.

È questo ora a indurci a pensare che, nel formulare quella domanda relativa al *ti esti* di ciò che chiamiamo 'spirito', Kant non abbia mirato unicamente a sollevare il problema della definizione del suo concetto, vestendo i panni di un novello Socrate intento a mostrare da una dichiarata posizione di ignoranza – quale sapere di non sapere³¹ – come «certi moderni saggi (*Weltweisen*)» del tempo si arrogassero un falso sapere nella forma di una «disciplina filosofico-scolastica»: la «pneumatologia»³². E questo, nonostante che il suo primo passo sia stato proprio quello di evidenziare l'errore di adottare una definizione *nominale*³³ di spirito come «essere dotato di ragione», incapace di demarcare in maniera precisa un «essere spirituale» nella sua essenza logica, ovvero da un punto di vista che non tocca la cosa in se stessa (come avverrebbe se riuscissi-

³⁰ Cfr. *ivi*, pp. 77-87, 114-127 e 162-169.

³¹ Per un riferimento esplicito a Socrate vedi I. Kant, *Logik*, pp. 44-45; trad. it. p. 38. Già nella prima *Critica*, all'interno della Dottrina trascendentale del metodo, Kant si era espresso in maniera decisa al riguardo, asserendo: «la conoscenza della nostra ignoranza, resa possibile dalla stessa critica della ragione, è dunque scienza» (Id., *Kritik der reinen Vernunft*, B786; trad. it. p. 579),

³² Vedi in proposito F. Kaulbach, *Kant und das Problem...*, p. 13.

³³ Nelle lezioni di logica Kant avrebbe distinto in questi termini i due tipi di definizione: «Per mere *definizioni nominali* bisogna intendere quelle che contengono il significato (*Bedeutung*) che si è voluto dare, arbitrariamente, a un certo nome e che perciò designano solo l'essenza logica del loro oggetto o che servono a distinguere quest'ultimo da altri oggetti. *Definizioni reali*, invece, sono quelle che sono sufficienti per la conoscenza dell'oggetto secondo le sue determinazioni interne, in quanto presentano la possibilità dell'oggetto a partire dalle sue note interne» (I. Kant, *Logik*, p. 143; trad. it. pp. 137-138).

mo a determinarla in modo *reale*)³⁴. Del resto, non poteva che essere nominale la definizione che lo stesso filosofo provò a fornire di lì a poco degli «esseri immateriali» (per contrasto con gli «elementi della materia») come quegli «esseri che possano essere presenti anche in uno spazio riempito di materia, [...] che *non* hanno in sé la proprietà dell'impenetrabilità e da cui, per quanti se ne mettano insieme, *non* si potrà mai formare un tutto solido»³⁵ – dove, ancora una volta, era l'aggiunta della ragione a determinare *in positivo* quegli esseri come dei veri e propri spiriti, in questo assimilabili per analogia agli uomini. Kant non aggiungeva altro, facendo indirettamente leva sulla nozione tradizionale di 'corpo' come *res extensa*, convinto che «o il nome spirito è una parola senza senso (*ohne allen Sinn*) o il suo significato è quello qui indicato».

A dispetto però di quanto dicono le sue parole, egli non aveva davvero rimediato con questa definizione all'ignoranza lamentata poco prima: «io non so quindi se vi siano spiriti, anzi, ciò che è più ancora, non so neppure che cosa significhi (*bedeute*) la parola spirito»³⁶. Una duplice ignoranza, come vediamo, di cui la seconda è intesa anche come più grave della prima, una mera ignoranza di fatto, non incolmabile per principio, relativa all'esistenza di qualcosa di cui non si ha comune esperienza (per la quale, potremmo aggiungere, è necessario vantare una forma di elezione divina, come nel caso di Swedenborg, oppure concepire una particolare iniziazione, se pensiamo alle più recenti teorie di un Rudolph Steiner, che peraltro si affidò all'uso del colore per dare forma alle proprie esperienze spirituali di mondi superiori)³⁷. Altra cosa dalla più radicale incompetenza lessicale riguardante il contenuto semantico della corrispondente parola – quello che ne determina indefinitamente il concetto (quanto basta tuttavia per un possibile atto di predicazione). E perciò tale da porre in imbarazzo chi, trovandosi a dover esprimere sinteticamente in una parola ciò che gli è apparso in forma di spettro, sarebbe costretto a ricorrere a un lungo giro di parole per descriverlo ad altri. Senza questa risorsa della lingua, la sua percezione resterebbe al livello di un vissuto del tutto privato, non riportabile ad altri sostenendo tranquillamente di aver visto uno “spirito” con la convinzione di essere creduti. Il che inve-

³⁴ Cfr su questo punto R. Hanna, *Why Gold is necessarily a yellow?*, pp. 210-211.

³⁵ Per questa e la successiva citazione vedi I. Kant, *Träume eines Geistesersehers...*, p. 321; trad. it. pp. 104-105 (miei i corsivi).

³⁶ Ivi, p. 320; trad. it. p. 103.

³⁷ Della sterminata produzione letteraria di R. Steiner ricordiamo a questo proposito la sua *Theosophie*, in cui è definita l'idea del legame del mondo fisico (*physische Welt*) con la terra delle anime (*Seelenland*) e degli spiriti (*Geisterland*).

ste il valore della verità di un semplice giudizio fattuale del tipo «ho visto un...», diverso a seconda che riguardi un gatto su un tappeto, che potrebbe sembrarci erroneamente lì per effetto di un momentaneo abbaglio dei sensi, senza che questo comprometta il quadro complessivo delle nostre credenze, oppure uno spirito in una stanza, vale a dire qualcosa di cui è per lo più contestata l'esistenza così come la possibilità di averne intuizione sensibile (per esprimerci alla maniera di Kant).

Era questo per il filosofo a privare la parola 'spirito' di un preciso significato, e perciò a renderla inservibile per una comunicazione "felice" sul piano discorsivo o rappresentativo, mancando quella «sintesi figurata», utile a riconoscere in diverse occasioni come 'spiriti' anche altri esseri immateriali mai visti prima (un caso solo apparentemente analogo potrebbe essere offerto dalla vista di una forma di vita extraterrestre, difficile da identificare, che per Kant avremmo invece modo di rappresentarci per analogia con gli esseri viventi in natura)³⁸.

2. Giusto per inciso: anni dopo, quando si trovò a distinguere l'opinare e il credere dal sapere, Kant rimarcò la differenza tra le due forme alternative di adesione alle nostre credenze: la persuasione e la convinzione. Assegnando valore di verità alla seconda in rapporto a una credenza poggiante su «fondamenti oggettivi»³⁹, e perciò «valida per chiunque sia in possesso della ragione», egli declassava la seconda a una «mera parvenza» in considerazione del fatto che in essa «il fondamento del giudizio [...] è fatto valere come oggettivo» nonostante che sia radicato unicamente nel soggetto. La conclusione che ne traeva era coerente, per quanto estrema:

Un giudizio del genere ha pertanto solo una validità *privata*, e la relativa credenza *non è comunicabile*, posto che la sua enunciazione non rispecchia quell'«accordo con l'oggetto, in riferimento al quale, dunque, i giudizi di tutti gli intelletti non possono non essere d'accordo.

Non altro giustificava, a suo parere, il divieto di fare assegnamento su asserzioni che siano frutto di semplice persuasione, corrispondenti a opinioni e congetture non vere, sottratte alla possibilità di essere verificate mediante l'esperienza.

³⁸ Vedi I. Kant, *Allgemeine Naturgeschichte...*, in AA, vol. I, pp. 349-368 (*Dritter Theil*); su questo punto cfr. P. Grillenzoni, *Kant e la scienza*, pp. 419-439 (*Altri mondi*); L. Bianco, *Analogia e storia in Kant*, pp. 52-62 (*L'analogia nella Storia universale della natura e teoria del cielo*).

³⁹ Per questa e le successive citazioni vedi I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, B848; trad. it., p. 616 (miei i corsivi).

In tal senso, per ritornare alle fantasticherie di Swedenborg, se esse andavano considerate frutto di un'attività sregolata dell'immaginazione, portata a «sognare (*schwärmen*)»⁴⁰ piuttosto che a «escogitare (*dichten*), sotto il severo controllo della ragione», è perché esse trascuravano la condizione prima di ogni ipotesi validabile: ossia che «deve esserci prima qualcosa di certo e di non inventato (*erdichtet*)» – come a dire la stessa «possibilità dell'oggetto», più che dubbia nel caso di “esseri immateriali” e “spiriti”.

Non sappiamo se, scrivendo questo passo nella faticosa stesura della prima *Critica*, il filosofo ebbe in mente il caso di cui si era occupato molto tempo prima. Lo riteniamo probabile:

[...] non ci è possibile inventare (*erdenken*) originariamente con queste categorie neanche un solo oggetto di qualità nuova non certificabile empiricamente, e neppure erigere questa qualità a fondamento di un'ipotesi credibile; perché ciò equivarrebbe a basare la ragione su vuote chimere invece che sui concetti delle cose. Non è dunque ammissibile escogitare (*erdenken*) nuove facoltà originarie, come sarebbe un intelletto capace di intuire il proprio oggetto senza far appello ai sensi o una forza d'attrazione che faccia a meno di ogni contatto o una nuova specie di sostanze, che stiano, ad esempio, nello spazio senza impenetrabilità; o ancora, una comunanza di sostanze che sia diversa da quelle che l'esperienza ci fa conoscere o una presenza che non sia nello spazio o una durata fuori del tempo. In breve, la nostra ragione non può fare appello che alle condizioni di un'esperienza possibile quali condizioni della possibilità delle cose; ma non potrà assolutamente inventare (*schaffen*) da sé queste condizioni, perché concetti di questo genere, pur mancando di contraddizione, sarebbero privi di oggetto.

A distanza di anni, al netto della matura formulazione della prospettiva trascendentale, Kant riproponeva così la vecchia questione, in termini che non mutavano sensibilmente rispetto al passato quanto alla possibilità di dare credito a visioni implicantì capacità medianiche esclusive, così come di farne oggetto di un'esperienza comune, partecipata mediante comunicazione, rilevando il carattere privato di giudizi accompagnati da persuasione. Tralasciamo qui la questione, ugualmente intricata, e forse anche più, di come possa darsi commercio (*umgehen*) e dunque scambio verbale con gli stessi spiriti, là dove questo implica chiaramente l'attività del discorrere (*reden*) richiedente una condivisa competenza enciclopedica⁴¹ oltre che lessicale. Una questione, que-

⁴⁰ Per questa e le successive citazioni vedi ivi, B798-799; trad. it. pp. 586-587.

⁴¹ «[...] si possono considerare enciclopediche solo quelle che la Comunità ha in qualche modo registrato pubblicamente (e inoltre si ritiene che le la competenza enciclopedica sia compartecipata per settori, secondo una sorta di divisione di lavoro del lavoro linguistico [...])» (vedi U. Eco, *op. cit.*, p. 279). Sulla distinzione tra competenza enciclopedica e dizionariale (rivolta alla classificazione piuttosto che alla definizione) vedi ivi, pp. 279-282. Marconi rileva giustamente come non vi possa essere una perfetta sovrapposizione tra le due forme di competenza (vedi Id., *La competenza lessicale*, p. 62).

sta, che evidentemente lo stesso Swedenborg deve essersi posto, se pensiamo all'escamotage miracoloso cui ricorse, asserendo di aver comunicato con quegli esseri angelici nella loro lingua, con conseguente oblio temporaneo della propria, inadatta a enunciare cose totalmente oscure agli uomini⁴².

Non paia un ragionamento forzato: affermando che occorre “farsi un concetto” di un essere spirituale per sapere che cosa esso sia di preciso e conoscere altresì il significato della corrispondente parola per usarla in maniera pertinente⁴³, Kant sembra non aver preso inizialmente partito tra una teoria referenzialistica e una ideazionale del significato. Egli oscillò di fatto tra la supposizione che il significato si riferisca a oggetti del mondo di cui si ha puntuale esperienza (rilevando in primo luogo la difficoltà messa in luce da quelle parole che, come “spirito”, non denotano alcunché di reale o esperito) e la convinzione che esso sia supportato da uno stato mentale dotato di contenuto – in corrispondenza di un pensiero, un'immagine o anche una credenza –, partecipabile ad altri mediante la relativa parola (denunciando in secondo luogo la difficoltà di evitare il solipsismo dovuto al fatto che l'immagine mentale propria di ognuno non si tramuta di per sé in un'idea generale, condivisa da tutti e perciò oggetto del sapere comune).

Non a caso, nei *Sogni*, egli distinse in nota i concetti empirici da quelli surrettizi, escludendo che si possa far rientrare il concetto di “spirito” tra i

⁴² «Il Linguaggio degli Angeli è altresì pieno di sapienza, dappoiché esso procede dal loro pensiero interiore, ed il loro pensiero interiore è sapienza, come la loro affezione interiore è amore; il loro amore e la loro sapienza si congiungono nel linguaggio; quindi esso è così pieno di sapienza che egli possono con una sola parola esprimere quel che l'uomo non può enunciare con mille; ed inoltre le idee del loro pensiero abbracciano tali cose che l'uomo non comprende, e che ancor meno può enunciare: quindi è che le cose che sono state udite e vedute nel Cielo si dicono ineffabili, e tali che mai orecchio ha udito né occhio ha veduto. Che ciò sia così, mi è stato dato di saperlo anche per esperienza: alle volte io sono stato messo nello stato in cui sono gli Angeli, ed in quello stato io ho conversato con essi, ed allora io comprendeva tutto; ma quando ero rimesso nel mio pristino stato, e così nel pensiero naturale proprio all'uomo, e che io voleva raccogliere quel che aveva udito, io nol poteva [...]» (E. Swedenborg, *Del Cielo e delle sue meraviglie*, p. 138). «Quando gli Angeli e gli Spiriti si voltano verso un uomo, essi non sanno altrimenti se non che la lingua dell'uomo è la lor propria lingua, e ch'essi non ne hanno altra; ciò proviene da questo ch'essi allora sono nella lingua dell'uomo, e non nella loro, di cui non si ricordano nemmeno; ma tostoché si rivoltano dall'uomo, essi sono nella loro lingua angelica e spirituale, e non sanno più nulla della lingua dell'uomo: una cosa simile è successa a me allorché io mi trovava in società cogli Angeli e in un simile stato con essi; allora parimenti io parlava con essi la loro lingua, e non sapevo nulla della mia di cui neppur mi ricordava; ma appena cessavo d'essere in società con essi, io era nella mia lingua». (ivi, p. 148). Come vediamo, ammessa l'evenienza dell'adozione immediata di una lingua sconosciuta, Swedenborg non ignorò la difficoltà una comunicazione felice tra esseri appartenenti a mondi diversi, i quali oltre che il lessico dovrebbero condividere il codice delle relazioni tra lingua e contesto, il suo ancoraggio di tipo spazio-temporale, così come il sistema cognitivo che configura il mondo.

⁴³ Ciò corrisponde al quinto grado della conoscenza secondo il contenuto oggettivo, così come fissato nelle lezioni di logica (vedi I. Kant, *Logik*, p. 65; trad. it. p. 58).

primi, attraverso la semplice rilevazione dei «caratteri» di «questa specie d'esseri», in grado di differenziarli dalle «cose materiali»⁴⁴. La conseguenza che ne traeva – e cioè che non vale bandire «il concetto della natura spirituale [...] come astratto dall'esperienza», poiché «si parla di spiriti anche allorquando si dubita se vi siano simili esseri» (come a dire che una selezione volta a eliminare dal nostro vocabolario ogni parola di cui si ignori il riferimento impoverirebbe in definitiva la nostra stessa multiforme rappresentazione della realtà) – non risponde però semplicemente al bisogno di uscire dall'impasse, giacché apre, seppure involontariamente, a una diversa e più moderna visione del linguaggio. Una visione, ci sembra di poter dire, che il filosofo ha evitato invero di esplorare a fondo, forse ritenendola scontata e dunque non meritevole di particolare attenzione, oppure intuendo il rischio di una possibile deriva del discorso, tale da allontanarlo dalla rotta prefissata: togliere il sostegno di una «prova sperimentale» alla «persuasione dell'esistenza dopo la morte», nell'interesse di una «fede morale» portata a riconoscere merito unicamente ad azioni «per se stesse buone e virtuose»⁴⁵. Registriamo nondimeno questa sua breve osservazione, sulla quale è bene soffermarci con il rammarico che non sia stata sviluppata appieno dal filosofo.

Giacché tuttavia io stesso me ne sono servito o ho udito altri servirsene, deve pur essere compreso (*verstanden*) qualcosa (*etwas*) con essa, sia questo qualcosa (*Etwas*) chimera o realtà. Per rendere esplicito questo significato recondito (*versteckte Bedeutung*) metto il mio malinteso concetto di fronte alle applicazioni più diverse e in quanto io rilevo a quali conviene e a quali no, spero di svolgerne il senso nascosto (*verborgenen Sinn*)⁴⁶.

Al lettore attento non possono sfuggire le questioni sollevate in questi pochi rigghi: oltre alla distinzione tra senso e significato delle parole o all'indicazione dell'uso come criterio ultimo della significazione delle medesime, l'attribuzione di un ruolo orientativo del “comprendere” (*verstehen*), applicato a oggetti rubricabili come fantasiosi, puramente immaginari, ovvero tali da ammobiliare un mondo possibile, dotato di una coerenza strutturale (mutuata in parte da quello in cui viviamo), di cui pertanto si può anche avere rappresentazione (quella di un «mondo spirituale», come vedremo), ma che è irragionevole riferire sul piano semantico al modo reale. Kant, è persino scontato dirlo, non è

⁴⁴ Per questa e le successive citazioni vedi I. Kant, *Träume eines Geistessehers...*, p. 320; trad. it. p. 103 (in un caso lievemente modificata).

⁴⁵ Vedi *ivi*, pp. 372-373; trad. it. pp. 164-165.

⁴⁶ Vedi *ivi*, p. 320; trad. it. p. 103. Va rilevata la duplice occorrenza del pronome indefinito 'qualcosa', usato la seconda volta in forma sostantivata per mettere in risalto l'indeterminatezza di ciò che pure è inteso come spirito.

Frege e tanto meno Wittgenstein. Non ha anticipato le sottili analisi del primo, dirette a distinguere la rappresentazione soggettiva, privata (propria di ogni individuo, la cui capacità immaginativa agisce in sintonia con i sentimenti), sia dal senso (ciò che esprimiamo e comunichiamo parlando) che dal significato o riferimento (ciò di cui invece parliamo), entrambi pubblici. E nemmeno ha dato seguito a un'intuizione semplice ma folgorante, arrivando ad affermare, alla maniera del secondo, che non solo la definizione ostensiva delle parole non basta a coglierne del tutto il significato e che le stesse non possono essere trattate come semplici etichette di ciò che denotano, ma anche che esistono diversi tipi di parole con le quali è possibile fare cose diverse. Eppure, a ben considerare, non è trascurabile ciò che egli ha affermato in nota riguardo ai concetti "surrettizi": che è sì lecito definire ingannevoli, ma solo in opposizione a quelli "empirici", i quali sono riferibili a oggetti le cui note distintive sono rivelabili dai sensi (i quali, sebbene siano contestabili in rapporto a ciò di cui danno informazione, e per questo tradizionalmente screditati dagli scettici, restano tuttavia fondamentali per attestare il darsi immediato eppure oscuro di ciò che ci circonda), e insieme sono tali da sottrarsi inevitabilmente a una definizione completa (posto che non possiamo conoscerne una volta per tutte l'insieme delle sue note)⁴⁷, pur mostrando di non essere inaffidabili riguardo alla designazione di un particolare oggetto⁴⁸.

Per questo, fuorché abusivamente, con la pretesa di riferirci al mondo dell'esperienza, nulla impediva secondo Kant di usare quei concetti surrettizi in un modo sensato, richiedente peraltro l'apprendimento di una competenza non solo linguistica ma anche comunicativa. Dove, va osservato di sfuggita che la comunicazione, per quanto sia soggetta al criterio del *minimalismo semantico* introdotto da Grice, secondo cui «[i] sensi non devono essere moltiplicati più del necessario»⁴⁹, non per questo è sempre legata al vincolo della referenzialità (come hanno da rispettare invece enunciati riferibili alla conoscenza empirica),

⁴⁷ Come Kant avrebbe affermato molti anni dopo nella *Critica*: «Definire, come la parola stessa dice, non può significare altro che rappresentare originariamente il concetto completo di una cosa entro i suoi limiti. Questa esigenza fa sì che un concetto empirico non può essere definito, ma solo reso esplicito» (I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, B756; trad. it. p. 559).

⁴⁸ Leggiamo ancora: «Poiché [un concetto empirico] non ci offre che alcune note di una determinata specie di oggetti sensibili, non si è mai sicuri che con la parola che designa un medesimo oggetto non si pensi ora un certo numero di note ora un altro. [...] *Determinate note sono impiegate fin che risultano idonee all'identificazione dell'oggetto*; ma ulteriori osservazioni possono toglierne talune e aggiungerne altre, con la conseguenza che il concetto non è mai chiuso in confini sicuri» (*ivi*, B756; trad. it. pp. 559-560, mio il corsivo).

⁴⁹ Vedi P. Grice, *Studies in the Ways of Words*, trad. it. p. 84.

in quanto essa può rimandare a mondi possibili che riusciamo a identificare come “fantastici”, mostrando di distinguere agevolmente tra ciò che aderisce alla nostra rappresentazione del reale e ciò che vi si allontana (senza dover rimarcare che il valore di verità di un enunciato dipende dal fatto di essere aderente al mondo possibile cui fa riferimento). Talché possiamo intendere ugualmente bene il contenuto del resoconto dell’aldilà, con tutte le meraviglie del cielo descritte da quella specie di veggente che fu Swedenborg, e restarne persino colpiti, senza per questo applicargli le categorie del vero e del falso (sempre che sia radicata in noi una visione del mondo corrispondente a una cultura che ha codificato lo spazio della finzione e non ha esitato ad attribuirgli anche valore, inibendo però ogni discorso volto ad affermare come vere le fantasticherie).

Ciò posto, non sembra che Kant abbia voluto stabilire una priorità dell’uso (ad esempio nella forma del racconto) rispetto a ciò che deve prestarsi ad esso (i concetti e le parole calzanti o intonate), pensando che occorra guardare al contesto del proferimento – adottando una prospettiva pragmatica del linguaggio – per disambiguare le parole e persino fornire istruzione per il loro uso preciso. Quando ha suggerito di determinare il significato di “spirito” andando alle molteplici applicazioni in cui il contenuto semantico si trova specificato in un senso appropriato, la sua convinzione è stata piuttosto questa: ovvero che, indipendentemente dalla natura chimerica della cosa, possiamo intendere il significato della parola che la nomina e assumere il relativo concetto, se giungiamo a definire lo stereotipo che ne profila mentalmente l’immagine. A non altro, riteniamo, mirava il richiamo del filosofo all’«identica caratteristica essenziale» che, desunta in maniera inferenziale, per via comparativa, aiuta a cogliere il significato di un’espressione il cui riferimento non è assicurato dal rimando all’esperienza.

L’uso comune e il riferimento di un’espressione a diversi racconti nei quali si ritrova sempre un’identica caratteristica essenziale, le conferiscono un senso definito (*bestimmte Bedeutung*), che per conseguenza non può essere spiegato se non in quanto si trae fuori dalla sua oscurità questo significato recondito (*vesteckten Sinn*) per mezzo di una comparazione con i diversi casi dell’applicazione che con esso s’accordano o contrastano⁵⁰.

3. Volendo ora fare il punto sulla questione: per quanto si sia astenuto cautamente dall’occuparsi del linguaggio e dal partecipare, ad esempio, alla disputa riguardante nel ‘700 la sua origine (divina, naturale o convenziona-

⁵⁰ I. Kant, *Träume eines Geistersehers...*, p. 320; tr. it. cit. p. 103.

le), elaborando una teoria diretta a spiegare come gli uomini abbiano finito per assegnare nomi alle cose, Kant si è imbattuto nel problema del significato della parola “spirito”, rilevando in prima battuta la difficoltà di designare in maniera pertinente Qualcosa (*Etwas*) là dove manchino valide informazioni ottenute per la via d’esperienza, a partire dalla percezione, in grado non solo di attestarne immediatamente l’esistenza ma di consentirne altresì il riconoscimento. Nel riflettervi, egli propendeva così a negare pregnanza al relativo concetto, registrandolo come “surrettizio” in ragione della sua ambiguità (riteniamo quella di dare veste sensibile a ciò che è da intendersi al contrario come immateriale e perciò sottratto alla percezione). Tuttavia, il dato dell’uso inveterato della parola lo ha indotto ad ammettere in seconda battuta che si deve pur intendere qualcosa (*etwas*) in enunciati che, seppure destituiti di verità, mostrano di avere un senso definito in contesti di discorso confinabili in particolari occasioni di scambio verbale in cui, prescindendo dalla questione della validità oggettiva di ciò di cui si parla, è possibile esprimere solo una forma debole di adesione (persuasione). L’occorrenza della parola “spirito” in una molteplicità di racconti (confinati nel campo della letteratura) implica infatti la facoltà di comprendere il significato della medesima da parte dei destinatari, in grado di ambientarsi perciò in un mondo possibile in cui entrare e da cui, ancor più importante, uscire a piacimento, senza compromettere l’insieme delle credenze consolidate sul mondo in cui normalmente vivono.

Non pretendendo di bandirne l’uso, testimoniante l’adozione di un’immagine che rispecchia una «caratteristica essenziale» con valore di *default*⁵¹ «in assenza di un’informazione più specifica»⁵², Kant negava però che racconti in cui il mondo è arredato con spiriti possano fornire alcun contributo in termini di conoscenza della realtà, giacché l’ammissione della loro esistenza non potrebbe convivere con la nostra rappresentazione delle cose (quella alla quale i principi dell’intelletto puro offrono propriamente l’impalcatura strutturandola in una visione necessaria) e il conseguente modo di operare, imponendo una revisione radicale di entrambi. L’insieme di ciò che tali racconti rappresentano prospetta infatti l’immagine di un mondo unicamente possibile che, seppure compatibile con presupposizioni semantiche condivise, in alcun modo deve sovrapporsi alla visione del mondo sor-

⁵¹ Assumiamo qui l’indicazione di Marconi, secondo il quale «Il valore di *default* è quello che viene assegnato alla proprietà in mancanza di informazioni più specifiche» (vedi D. Marconi, *op. cit.*, pp. 29-30).

⁵² Vedi C. Bazzanella, *Linguistica cognitiva*, p. 70.

retta dal sapere. È in tal senso che va compreso l'interesse del filosofo di rimodellare l'esigenza della sua formulazione in modo da renderla coerente con la «speranza dell'altro mondo», lasciando beffardamente «alla speculazione e alla sollecitudine di teste sfaccendate tutte le rumorose dottrine su oggetti così remoti»⁵³.

A ben vedere, questo del significato di una parola corrispondente a un concetto non attestato dall'esperienza non è però l'unico problema che Kant ha affrontato nei *Sogni di un visionario*. Ad esso va aggiunto quello riguardante la stessa natura delle visioni del mondo soprannaturale, attribuite a Swedenborg, o meglio, il modo in cui esse si definiscono nebulosamente in termini d'immagine. A tal proposito egli non provò a chiedersi: «cosa accade quando parliamo di cani, gatti, mele e sedie»⁵⁴, come ha fatto ancora Eco, nell'intento di cogliere il legame tra concetti empirici e giudizi percettivi, ma semmai: per quale via sembra configurarsi in modo sensibile ciò che è assunto come spirituale: non solo le anime dei morti, ma tutto quanto eccede la dimensione empirica e non può essere attinto dalla percezione.

Certo, a differenza di chi, ancora in pieno Novecento, muovendo dal carattere evocativo della parola “spirituale”, ha preso assai sul serio l'idea di Swedenborg di una corrispondenza tra i due mondi per interrogarsi sulla «natura simbolica del nostro stesso pensiero», convinto che tale «*parola-chiave*» sia da intendere come «un segno che, sotto forma di epiteto, ci suggerisce di ridurre alla condizione di semplici simboli gli oggetti e gli eventi della vita ordinaria e della realtà sensibile»⁵⁵, Kant ha mantenuto netta la loro separazione. Non per altro, attenendosi saldamente al dato dell'esperienza come al criterio di realtà, egli ha fissato una rigida distinzione tra i concetti riguardo alla loro origine materiale, come vediamo ancora nelle tarde lezioni di *Logica*⁵⁶.

⁵³ I. Kant, *Träume eines Geistesersehers...*, p. 333; trad. it. p. 165.

⁵⁴ Vedi U. Eco, *Kant e l'ornitorinco*, p. 156.

⁵⁵ Vedi P. Valery, *op. cit.*, p. 23.

⁵⁶ Nel § 5 della *Logica*, avente a oggetto l'origine logica dei concetti, Kant scrive: «L'origine dei concetti, rispetto alla *mera forma*, si fonda sulla riflessione e sull'astrazione dalla differenza tra le cose che sono designate da una certa rappresentazione». Dopo essersi chiesto a quali operazioni dell'intelletto occorre rimandare «*la produzione di un concetto a partire da rappresentazioni date*», egli assegna alla logica generale l'esame del medesimo dal lato dell'estensione (indagando «come esso può essere riferito a più oggetti») piuttosto che da quello dell'intensione (esaminando «come esso, attraverso una nota, determina un oggetto»), per poi destinare alla metafisica l'«origine dei concetti quanto alla loro *materia*, rispetto alla quale un concetto è o empirico o arbitrario o intellettuale [...]» (vedi I. Kant, *Logik*, pp. 93-94; trad. it. pp. 85-86). È da supporre che tra i concetti arbitrari vadano rubricati quelli che nei *Sogni* il filosofo ha indicato in principio come surrettizi, mentre tra quelli intellettuali siano da far rientrare i concetti denominati come “spirituali” in quanto «concetti razionali più elevati» (vedi Id., *Träume eines Geistesersehers...*, p. 339; trad. it. cit. p. 125).

Per quanto concerne i comuni concetti dell'esperienza, si suole comunemente ritenere che se ne comprenda la possibilità. Invece di ciò che se ne allontana e non può essere reso comprensibile per mezzo di alcuna esperienza, neppure per analogia, non possiamo certamente *formarci un concetto* e quindi siamo soliti respingerlo subito come impossibile⁵⁷.

Peccato che il filosofo non abbia specificato nei *Sogni di un visionario* come avvenga l'operazione che anche nel linguaggio ordinario diciamo "farsi un concetto": espressione con la quale, stando alle ben più tarde lezioni di logica, egli ha inteso il formarsi di una «rappresentazione *universale (repraesent. per notas communes)* o *riflessa (rapraesent. discursiva)*» – distinta da una «rappresentazione singola (*rapraesent. singularis*)»⁵⁸ offerta dall'intuizione – attraverso il triplice atto logico di *comparazione, riflessione e astrazione*⁵⁹ condotto dall'intelletto. Ciò non toglie però che egli ebbe ben presente come l'inconsistenza del mondo spirituale rappresentato da Swedenborg fosse effetto di una deviazione dalla comune esperienza cui non poteva sopperire la coerenza dell'esposizione e tanto meno la forza di adesione (fede) dell'autore. Per questo, un atteggiamento di malcelata diffidenza sembra offuscare anche una frase d'auspicio come questa:

Sarebbe bello se una costituzione sistematica del mondo spirituale, quale noi la concepiamo, non fosse semplicemente desunta dal concetto di natura spirituale in genere, che è troppo ipotetico, ma potesse essere dedotta o almeno verosimilmente presunta da un'osservazione reale e ammessa generalmente⁶⁰.

Possiamo ritenere a questo punto che, pur sostituendo l'iniziale ammissione d'ignoranza circa la natura degli spiriti con la consapevolezza della natura puramente ipotetica del loro mondo parallelo, Kant non sia riuscito a colmare del tutto il vuoto di 'sapere' relativo al significato della parola "spirito". Forse non ci contava neppure. Registriamo che in realtà egli si è speso per altra via a riabilitarlo nel testo. Anche se è molto più tardi, nella terza *Critica*, che ha rivolto esplicitamente attenzione alla relazione simbolica (che tanto avrebbe affascinato Valéry) diretta a trasvalutare la stessa realtà sensibile (facendo ad esempio del bello «il simbolo del bene morale»)⁶¹, egli non ha mancato di riferirsi al simbolo già nei *Sogni di un visionario*, muovendo dalla differenza

⁵⁷ I. Kant, *Träume eines Geistessehers...*, p. 322; trad. it. p. 105 (mio il corsivo).

⁵⁸ Vedi I. Kant, *Logik*, p. 91; trad. it. p. 83.

⁵⁹ Vedi *ivi*, p. 94; trad. it. pp. 86-87

⁶⁰ I. Kant, *Träume eines Geistessehers...*, p. 333; trad. it. p. 119.

⁶¹ Vedi I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, in AA, vol. V, § 59, pp. 351-354; trad. it. pp. 215-218. Sull'argomento cfr. S. Meier-Oeser, *Kant's Transformation of Symbol-Concept*, pp. 21-43.

tra «la rappresentazione che l'anima dell'uomo ha in sé come spirito, quando essa si considera in rapporto con esseri di natura affine» e «quella per cui la sua coscienza rappresenta se stessa come uomo, mediante un'immagine che ha la sua origine nell'impressione degli organi corporei e che non viene rappresentata in rapporto con altre cose se non materiali»⁶². A dispetto dell'uso della medesima parola (*Vorstellung*), non v'è dubbio che il filosofo si sia sentito in dovere di distinguere le due rappresentazioni che il soggetto ha di sé come uomo e come spirito. Infatti, mentre ha associato l'una all'immagine del corpo quale ci proviene dai sensi (soprattutto la vista), seppure privata di ogni tratto individuale, egli ha colto nell'altra un'entità priva di sembianze, desunta per analogia da ciò che intendiamo come esseri dotati di ragione (in conformità con la definizione logica inizialmente data). Una rappresentazione, questa di spirito, la cui parola continua dunque a non richiamare immediatamente un'immagine riconoscibile (come quella di albero o di cavallo portate a esempio da De Saussure nella sua proposta di considerare il segno linguistico come «un'entità psichica a due facce»⁶³, quale «combinazione del concetto e dell'immagine acustica»). E tuttavia una rappresentazione che arriviamo comunque ad avere, nonostante l'incapacità di formarci il concetto del corrispondente oggetto e, per converso, di fornire al concetto la sua immagine a mo' di esemplificazione⁶⁴. Eppure, una rappresentazione essenziale per operare quello sfondamento di campo – dal mondo materiale a quello spirituale – richiesto dal filosofo. Là dove il secondo non andava più inteso, a suo giudizio, come una semplice chimera, ma neppure come un rifugio in cui riparare a proprio agio, sotto l'assillo delle condizioni di vita del primo. Se fosse stato accolto unicamente come un vuoto riparo, allora sì che quel mondo spirituale si sarebbe rivelato una vuota fantasticheria. Anzi, persino duplice: dal punto

⁶² Vedi I. Kant, *Träume eines Geistesersehers...*, p. 337; trad. it. p. 123.

⁶³ Per questa e le successive citazioni vedi F. De Saussure, *Cours de linguistique générale*, trad. it. pp. 84-85. Ricordiamo, ove ce ne fosse bisogno, che con immagine acustica non veniva identificato «il suono materiale, cosa puramente fisica, ma la traccia psichica di questo suono, la rappresentazione che ci viene data dalla testimonianza dei nostri sensi».

⁶⁴ Osserva a tal proposito Hogrebe: «L'«immagine» è da intendere qui come fenomeno determinato di volta in volta dal concetto, come intuizione pensata grazie ad esso e di conseguenza come senso di volta in volta determinato. Si deve tener conto del fatto che l'«immagine» sempre e soltanto esemplifica un concetto e rispettivamente il suo significato», da intendere pertanto «come ciò che permette in generale di determinare questo o quel fenomeno *in quanto tale*. [...] Conformemente a questa caratterizzazione il significato in quanto schema può essere inteso come la *condizione dell'esemplificazione dei concetti*. Così il significato dei nomi è da intendere come una regola che può essere esemplificata solo da un caso, in cui significato e senso determinato sono uniti come schema e immagine» (*op. cit.*, pp. 67-68).

di vista della pratica oltre che da quello della teoria. Ma evidentemente non era così. Almeno non per Kant, la cui posizione di intransigenza riguardo al significato della parola nella sua forma sostantivata⁶⁵, si dimostrò ben più morbida rispetto all'uso aggettivale, quale predicato di un mondo possibile ma non per questo totalmente discosto da quello reale, perché persino capace di premere su di esso con la spinta dell'ideale. Leggiamo:

Del resto le rappresentazioni del mondo spirituale per quanto chiare e intuitive siano, non lo sono abbastanza perché io ne abbia coscienza come uomo; allo stesso modo che anche la rappresentazione di se stesso (cioè dell'anima) come spirito viene ben acquistata mediante ragionamenti, ma per nessun uomo è una nozione intuitiva ed empirica. Questa diversità fra le rappresentazioni spirituali e quelle che appartengono alla vita corporea dell'uomo non deve essere considerata come un ostacolo così da togliere ogni possibilità di avere coscienza anche in questa vita degli influssi del mondo spirituale. Essi possono infatti benissimo trapassare nella coscienza dell'uomo non immediatamente, ma in modo da potere, secondo la legge dell'associazione, eccitare quelle immagini che sono con essi affini e risvegliare rappresentazioni analogiche dei nostri sensi, che non sono il concetto spirituale stesso, ma ne sono il simbolo⁶⁶.

Ci sarebbe da ragionare a lungo su cosa Kant abbia inteso di preciso con «rappresentazioni spirituali», e ancor più su cosa possa suscitare ciò che ha chiamato poco dopo «sensazioni spirituali». Difficilmente potremmo trovare indicazioni valide nella sua successiva riflessione critica. D'altro canto, non crediamo che esse siano espressione di un pensiero non ponderato. Dietro la loro apparente disinvoltura concettuale, si mostra piuttosto lo sforzo di mettere a fuoco un'operazione mentale estremamente complessa, di condensazione dell'ideale, di cui il filosofo non è riuscito in fondo a dare che una descrizione di tipo psicologico. Ma forse, a pensarci, nemmeno avrebbe potuto altrimenti, nel trovarsi di fronte al problema di come quelle rappresentazioni di sé, come uomo e spirito, non restino separate ma finiscano per mescolarsi tra loro, come vediamo mescolarsi la percezione di noi stessi come corpo con la coscienza, corroborata dal ragionamento, di essere più che semplici esseri materiali. Conviene leggere ancora:

⁶⁵ Diversamente dai filosofi della successiva generazione, esponenti di una cultura di stampo romantico, Kant ha usato con molta parsimonia il termine "spirito" e, in definitiva, in un senso ristretto, che potremmo anche definire "tecnico". Così accade nell'*Antropologia*, scritto della sua riflessione più tarda, dove lo spirito è presentato in stretto rapporto con il gusto, come «il principio dell'animo che vivifica mediante le idee». Tale è la forma di cooperazione stabilita tra i due termini: «Spirito e gusto: il primo per produrre le idee [quale «facoltà produttiva della ragione»], il secondo per adattare la forma alle leggi dell'immaginazione [quale «semplice facoltà regolativa del giudizio»], quindi per raffigurarle (*findend*) in modo originale». Di qui poi il collegamento dello spirito con il genio artistico. (vedi I. Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (1798), in AA, vol. VII, p. 247; trad. it. pp. 667-668).

⁶⁶ Per questa e la successiva citazione vedi I. Kant, *Träume eines Geistesersehers...*, pp. 338-339; trad. it. pp. 124-125.

Poiché è poi sempre la stessa sostanza che appartiene come membro a questo e all'altro mondo e le due specie di rappresentazioni appartengono allo stesso soggetto e sono fra loro collegate. Noi ne possiamo far comprendere in qualche modo la possibilità se consideriamo che i nostri concetti razionali più elevati, che si avvicinano abbastanza a quelli spirituali, assumono abitualmente una specie di veste corporea per acquistare chiarezza. [...] Non è quindi inverosimile che delle sensazioni spirituali possano passare nella coscienza se eccitano delle fantasie che sono a loro affini. In questo modo idee comunicate per influenze spirituali si rivestono dei segni che è nell'uso dell'uomo: la presenza sentita di uno spirito si traveste nell'immagine di una figura umana, l'ordine e la bellezza del mondo immateriale si travestono nelle fantasie che già dilettono i nostri sensi nella vita, e così via. [...] I concetti tradizionali, ricevuti per educazione, ed altre immaginazioni insinuate diversamente nelle coscienze avrebbero una gran parte qui dove l'illusione si mescola con la verità e a fondamento sta certo una reale sensazione spirituale, che però viene tradotta nelle ombre del sensibile.

Ebbene, siamo partiti dalla critica serrata della veridicità dei racconti di apparizioni di spiriti, bollati come fantasticherie sottratte alla verifica dell'esperienza, per trovarci infine di fronte a un atteggiamento ben più tollerante rispetto ai sottili travestimenti della fantasia⁶⁷, dove «l'illusione si mescola alla verità» fino a diventare un canale della sua manifestazione. Non è però per mettere a nudo una contraddizione, cogliendo maliziosamente in fallo una mente filosofica del calibro di Kant, che osserviamo questo. Semmai è per mettere in luce il compromesso che si trovò necessariamente a escogitare chi, oltre ad affermare in maniera netta il valore della chiarezza, agendo in favore della conoscenza nel sottoporre al vaglio della ragione ciò che altri potevano accogliere improvvidamente come vero, credette di non dover lasciare in appannaggio esclusivo di uomini esaltati il patrimonio dell'immaginario. Comprendiamo così il suo sforzo di determinare in positivo, dal punto di vista morale, la componente spirituale della vita, riconoscendo la forza con cui le immagini sanno tradurla sul piano sensibile. Non era segno di cedimento la sua conclusione:

Ora non siamo più in imbarazzo per trovare ragioni plausibili che ci spieghino i racconti di spettri così ostici ai filosofi e tutte quelle altre influenze degli spiriti di cui tanto si parla. Delle anime separate e dei puri spiriti non possono certo mai essere presenti ai nostri sensi esterni, né essere in relazione con la materia, ma possono certo agire sullo spirito dell'uomo, che con essi appartiene a una grande repubblica in modo che le rappresentazioni che essi suscitano in lui si rivestano, secondo la legge della sua fantasia, di immagini affini e producano l'apparenza di oggetti esteriori, ad essi conformi⁶⁸.

⁶⁷ In effetti, anche se può suonare provocatoria, non è poi del tutto immotivata la domanda se Kant sia gemello di Swedenborg (cfr. F. Stengel, *Kant – "Zwillingsbruder" Swedenborgs?*, pp. 35-98).

⁶⁸ Vedi I. Kant, *Träume eines Geistesersehers...*, p. 339; trad. it. p. 125.

Bibliografia

- F. Balke, *Wahnsinn der Anschauung. Kants Träume eines Geistesersehers und ihr diskursives Apriori*, in *Gespenster. Erscheinung, Medien, Theorien*, hrsg. von M. Baßler - B. Gruber - M. Wagner-Egelhaaf, Würzburg, 2005, pp. 297-313.
- O. Bayer, *Wider die Sprachvergessenheit transzendentaler Vernunftkritik. Eine Einführung in Hamanns Metakritik über den Purismus der Vernunft*, in *Herders "Metakritik": Analysen und Interpretationen*, hrsg. von Marion Heinz, Suttgart-Bad Cannstatt, 2013, pp. 65-79.
- C. Bazzanella, *Linguistica cognitiva. Un'introduzione*, Roma-Bari, 2014.
- L. Bianco, *Analogia e storia in Kant*, Napoli, 2003.
- T. Borsche, *Sprachansichten: Der Begriff der menschlichen Rede in der Sprachphilosophie Wilhelm von Humboldts*, Stuttgart, 1981.
- M. Capozzi, *Kant e la logica - Volume primo*, Napoli, 2002.
- R. Casati, *L'immagine*, Firenze, 1991.
- F.M. Crasta, *La filosofia della natura di Emanuel Swedenborg*, Milano, 1999.
- W. Croft e D. A. Cruse, *Cognitive Linguistics*, Cambridge, 2004; trad. it. *Linguistica cognitiva*, a cura di S. Luraghi, Roma, 2015².
- T. De Mauro, *Introduzione alla semantica*, Roma-Bari, 1975.
- F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, 1922; trad. it. *Corso di linguistica generale*, introduzione, traduzione e commento di T. De Mauro, Roma-Bari, 1968.
- U. Eco, *Kant e l'ornitorinco* (1997), Milano, 2016.
- H.G. Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen, 1960; trad. it. *Verità e metodo*, a cura di G. Vattimo, Milano, 1972.
- P. Grice, *Studies in the Ways of Words*, Cambridge, 1989; trad. it. *Logica e conversazione. Saggi su intenzione, significato e comunicazione*, Bologna, 1993.
- P. Grillenzoni, *Kant e la scienza. Vol. I: 1747-1755*, Milano, 1998.
- R. Hanna, *Kant, Science, and Human Nature*, Oxford, 2006.
- W. Hogebe, *Kant und das Problem einer transzendentalen Semantik*, Freiburg/München 1974; trad. it. *Per una semantica trascendentale*, con un'appendice di G. Deriu, Roma, 1979.
- M. Horkheimer, *Über Kants Kritik der Urteilskraft als Bindglied zwischen theoretischer und praktischer Philosophie*, Frankfurt a. M., 1925; trad. it. *Kant: la Critica del Giudizio*, introduzione e cura di N. Pirillo, Napoli, 1981.
- I. Kant, *Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels oder Versuch von der Verfassung und den mechanischen Ursprünge des ganzen Weltgebäudes, nach Newtonischen Grundsätzen abgehandelt* (1755), in *Immanuel Kants Gesammelte Werke, Akademieausgabe* (AA), vol. I, pp. 215-368; trad. it. *Storia universale della natura e teoria del cielo ovvero saggio sulla costituzione e sull'origine meccanica dell'intero universo, trattate secondo i principi di Newton*, a cura di G. Scarpelli, Roma, 2009.
- I. Kant, *Träume eines Geistesersehers, erläutert durch Träume der Metaphysik* (1766), in AA, vol. II, pp. 315-373; trad. it. *I sogni di un visionario, spiegati coi sogni della metafisica* (1982), introduzione di G. Marpurgo Tagliabue, Milano, 2001.

- I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft* (1787), AA, vol. III; trad. it. *Critica della ragion pura* (1967), a cura di P. Chiodi, Torino, 1977.
- I. Kant, *Kritik der Urteilskraft* (1790), in AA, vol. V; trad. it. *Critica del Giudizio*, Roma-Bari, 1984.
- I. Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (1798), in AA, vol. VII; trad. it. *Antropologia dal punto di vista pragmatico*, in *Scritti morali*, a cura di P. Chiodi, Torino, 1970.
- I. Kant, *Logik* (1800), in AA, vol. IX; trad. it. *Logica*, a cura di L. Amoroso, Roma-Bari, 1990.
- R. Jacobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, 1963/1966; trad. it. *Saggi di linguistica generale*, Milano, 1970².
- G.R. Johnson, *Träume eines Geistesersehers – Polemik gegen die Metaphysik oder Parodie der Populärphilosophie?*, in *Kant und Swedenborg: Zugänge zu einem umstrittenen Verhältnis*, hrsg. von F. Stengel, Tübingen, 2008, pp. 99-122.
- F. Kaulbach, *Kant und das Problem der Geisteswissenschaften*, in «Il pensiero», 1969 (XIV,1), pp. 11-34.
- E. Leiss, *Hamanns Programm einer nicht cartesianischen Betrachtung der Sprache*, in *Ohne Wort keine Vernunft – keine Welt. Bestimmt Sprache Denken? Schriftsteller und Wissenschaftler im Wortwechsel mit Johann Georg Hamann*, hrsg. von S. Schulte, Münster/New York/München/Berlin, 2011, pp. 57-88.
- D. Marconi, *La competenza lessicale*, Roma-Bari, 1999.
- D. Markis, *Das Problem der Sprache bei Kant*, in *Dimensionen der Sprache in der Philosophie des deutschen Idealismus*, hrsg. von B. Scheer - G. Wohlfart, Würzburg, 1982, pp. 110-154.
- S. Meier-Oeser, *Kant's Transformation of Symbol-Concept*, in H. Hühn - J. Vigus (edited by), *Symbol and Intuition: Comparative Studies in Kantian and Romantic-Period Aesthetics*, London/New York, 2013, pp. 21-43.
- A. Nuzzo, *Kant and the Unity of Reason*, West Lafayette, Indiana, 2005.
- W. v. Rahden, *Sprachursprungentwürfe im Schatten von Kant und Herder*, in *Theorien vom Ursprung der Sprache*, hrsg. von J. Gessinger - W. v. Rahden, Berlin-New York, 1989, pp. 421-467.
- S.J. Schmidt, *Sprache und Denken als Sprachphilosophisches Problem von Locke bis Wittgenstein*, Den Haag, 1968, cap. IV, *Die Beschreibung des Verhältnisses von Denken und Sprechen bei Wilhelm von Humboldt* (1767-1835).
- W. Sellars, *Philosophy and Scientific Image of Man*, in Id., *Frontiers of Sciences and Philosophy*, Pittsburgh, 1962; trad. it. *La filosofia e l'immagine scientifica dell'uomo*, a cura di A. Gatti, Roma, 2007.
- R. Steiner, *Theosophie. Einführung in übersinnliche Welterkenntnis und Menschenbestimmung*, Berlin, 1904.
- F. Stengel, *Kant – "Zwillingsbruder" Swedenborgs?*, in *Kant und Swedenborg: Zugänge zu einem umstrittenen Verhältnis*, cit., pp. 35-98.
- E. Swedenborg, *Del cielo e delle sue meraviglie e dell'inferno secondo quel che si è udito e veduto*, trad. it. dal latino eseguita sull'edizione Tafel – Tubinga 1862, Torino, 1870.
- J. Trabant, *Herder and Language*, in *A Companion to the Works of Johann Gottfried Herder*, edited by H. Adler – W. Koepke, Rochester-New York, 2009, pp. 117-139.
- P. Valéry, *Préface à M. Lamm, Swedenborg*, trad. fr. edité par E. Soderlindh, Paris, 1936; trad. it. *Swedenborg*, a cura di B. Scapolo, Milano-Udine, 2018.
- A. Voltolini, *Immagine*, Bologna, 2013.
- J. Voss, *Le langage comme force selon Wilhelm von Humboldt*, Saint-Denis, 2017.

Immagine e immaginazione in Benedetto Croce

Chiara Cappiello

L'arte è visione o intuizione. L'artista produce un'immagine o fantasma; e colui che gusta l'arte volge l'occhio al punto che l'artista gli ha additato, guarda per lo spiraglio che colui gli ha aperto e riproduce in sé quell'immagine¹.

Così suona, nel *Breviario di Estetica*, la risposta di Croce alla domanda: "Che cos'è l'arte?". La centralità dell'immagine e della visione che questa definizione mette in campo rientra all'interno di un interesse e di un'attenzione più generali. Che emergono subito se si pensa al ruolo attribuito dal sistema crociano all'estetica. Il mondo sorge originariamente² come immagine, rappresentazione, *espressione*. Il posto conferito da Croce all'arte *nella vita dello spirito e dell'uomo*³ non è di secondo rilievo.

Se [...] si pensa all'uomo, nel primo istante che si schiude alla vita teoretica, sgombra ancora la mente di ogni astrazione e di ogni riflessione, egli, in quel primo istante [...] non poté essere se non poeta: contemplò il mondo con occhi ingenui e meravigliati, e in quella contemplazione si profondò e si perse tutto⁴.

Il primo uomo, con gli occhi sgranati, contempla e canta vichianamente il mondo che sboccia. Centralità dell'immagine e della visione, dunque. Bisogna però essere subito più precisi. Riferendosi, piuttosto che a uno sbocciare o a un sorgere, a un'opera di plasmazione e di produzione. Le *immagini* – o le *espressioni*, che è la parola che Croce utilizza come sinonimo, includendovi una serie di caratteristiche e di proprietà tra cui l'aspetto linguistico – non vengono intese né come qualcosa che appaia o si manifesti all'uomo, né nel senso fisico e sensibile di passiva apprensione e impressione dal reale,

¹ B. Croce, *Breviario di estetica*, p. 16.

² Seppure in astratto, dato che nella prospettiva crociana non è ammesso alcun "cominciamento".

³ Parafrasando il titolo di un paragrafo del *Breviario di Estetica*.

⁴ B. Croce, *L'intuizione pura e il carattere lirico dell'arte*, pp. 329-330.

ma in senso poetico e poietico, come creazione e attiva presa di possesso del mondo.

Croce non è un filosofo dell'immaginazione e le immagini possono, in casi considerati insani e patologici, scatenare in lui una *verve* iconoclasta.

1. *Estetica e immagine*

Prendiamo le mosse da una piccola ricognizione di luoghi in cui il filosofo utilizza il termine *immagine*, centrale a partire dai primi scritti teorici sull'estetica.

Nelle *Tesi* del 1900 – la memoria letta all'Accademia Pontaniana che costituisce la premessa per la pubblicazione del grande trattato due anni dopo – il fatto estetico viene definito «visione estetica»⁵ e «immagine». L'utilizzo del termine si ritrova in questo senso anche nell'*Estetica*: la conoscenza intuitiva riguarda l'individuale ed è «produttrice d'immagini»⁶. Ma quali sono i suoi caratteri?

L'immagine estetica è indipendente dai concetti di spazio e tempo. Essa non ricade nel dominio della percezione o, come Croce lo chiama contrapponendolo ad *espressione*, della mera *impressione*. L'impressione corrisponde al contenuto, l'espressione-immagine è forma⁷. Il fatto estetico è dato dalla trasformazione del contenuto ad opera della forma poetica, che lo elabora e lo trasforma, come un filtro⁸. Croce supererà poi la distinzione tra contenuto e forma, con la famosa definizione secondo cui l'arte è una «sintesi a priori estetica di sentimento e immagine», in quanto «il sentimento senza l'immagine è cieco, e l'immagine senza sentimento è vuota»⁹. Più che di un dualismo, si tratta di un *dramma* di sublimazione e di liberazione dai sensi e dalle passioni, condotto, per così dire, a colpi di immagini. Iniziamo a capire che, intesa in questo senso, l'immagine di Croce è qualcosa di molto diverso dai prodotti dell'immaginazione.

Poniamoci un'altra domanda. Croce ci parla davvero di “immagini”? Si interessa, in altri termini, all'arte figurativa? Ciò è innegabile. Se ne trovano

⁵ B. Croce, *Tesi*, p. 60.

⁶ B. Croce, *Estetica*, p. 33.

⁷ Ivi, p. 44.

⁸ B. Croce, *Tesi*, p. 7.

⁹ B. Croce, *Breviario di estetica*, p. 39.

nella sua opera non poche testimonianze, come ad esempio il volume del 1915 sulla *Scuola napoletana di pittura nel secolo decimonono*¹⁰, che riunisce scritti («pagine “scritte”, e nondimeno tutte “parlate”, per non dire [...] “gesticolate”»), avverte Croce¹¹) di Eduardo Dalbono e Domenico Morelli. Tra questi particolare rilievo assumono le pagine dove Morelli, a partire dalla commemorazione dell'amico Filippo Palizzi, scomparso nel 1899, ripercorre il proprio percorso di artista¹². Sodale di Francesco De Sanctis e di Pasquale Villari, con una vistosa cicatrice sul viso a seguito della partecipazione ai moti del '48, Morelli non segue in questa operazione gli stereotipi tradizionali, in cui il profilo dell'artista fa tutt'uno con la produzione pittorica. Piuttosto che riproporre meccanicamente una carrellata di dipinti, ricostruisce attraverso una selezione consapevole e ragionata (in cui non a caso è centrale il celebre “Gl'I-conoclasti”, 1855) una articolata fisionomia artistica, politica ed esistenziale. Seguendo in ciò una direzione che non doveva dispiacere al curatore Croce, acerrimo nemico – lo si vedrà – delle biografie romanzate e dei biografi della forma. Proprio come le immagini, le vite non vanno intese, secondo il filosofo napoletano, nel loro aspetto superficiale ed esterno, bensì nella loro profondità, nel segno dell'unità dello spirito.

L'amore per le immagini, concepite non come icone piatte e bidimensionali ma come sculture a tutto tondo, si coglie anche se si guarda al breve, interessante¹³ scritto che Croce dedica alla teoria della macchia pittorica di Vittorio Imbriani. Secondo quest'ultima il quadro è caratterizzato da un «*sine qua non*», definito appunto «macchia», ossia «un accordo di toni [...] atto a risuscitar nell'animo un qualsivoglia sentimento, esaltando la fantasia fino alla produttività»¹⁴. Imbriani fa degli esempi di *macchie* ripresi da Croce: un cartoncino splendidamente incorniciato nel suo studio, contenente solo poche pennellate ma così felicemente intonate da commuovere più di tanti dipinti dal soggetto determinato; un tronco di colonna di marmo africano in vendita a via Costantinopoli, con venature che destavano in Imbriani, ogni volta che si fermava a guardarlo, lo stesso sentimento, le stesse precise immagini («una calca di belle donne ignude, verecondie e paurose, come in certi episodi di poemi

¹⁰ D. Morelli - E. Dalbono, *La scuola napoletana di pittura*, a cura di B. Croce. Cfr. ora D. Morelli, *Ricordi della scuola napoletana di pittura*, a cura di V. Caputo.

¹¹ B. Croce, *Avvertenza*, p. VII.

¹² D. Morelli, *Filippo Palizzi e la scuola napoletana di pittura dopo il 1840*, pp. 3 sgg.

¹³ Interessò anche Hans Sedlmayr: cfr. H. Sedlmayr, *Die “Macchia” Bruegels*.

¹⁴ B. Croce, *La «macchia»*, p. 426.

cavallereschi»); fino alla mosca schiacciata tra due pagine di un mediocre libro illustrato, considerato ironicamente il «meglio» del volume.

Si badi. La macchia, pur essendo il cuore lirico dell'opera d'arte, non la costituisce di per sé. È anzi proprio nel processo attraverso cui essa si fa dipinto determinato e particolareggiato che sta l'opera dell'artista, consistente nello «sbrogliare [...] ciò che ci è passato agli occhi come un barbaglio»¹⁵. Se Imbriani ritiene la teoria valida solo per la pittura e la musica, per Croce, che la accoglie appieno, il medesimo procedimento può essere riferito anche alla poesia.

Quasi trent'anni più tardi, sempre nelle pagine della «Critica», Croce torna su questo piccolo ma significativo scritto. Nell'ambito di un confronto polemico sul colore con Lionello Venturi, il filosofo esprime «ripugnanza» e «nausea» in relazione al colore inteso come «elemento voluttuario», non avallandone per questo un totale «rigetto», in virtù del suo «valore spirituale ed estetico». A riprova di ciò Croce ricorda i suoi studi sulla *Macchia*, rivendicando la propria attenzione e sensibilità per questi temi: «[...] io, che quando il Venturi doveva ancor nascere come critico d'arte, cioè era ancora giovinetto o fanciullo, tiravo fuori dall'oblio, e difendevo la “teoria della macchia nella pittura”, proposta da Vittorio Imbriani [...]»¹⁶. Croce auspica anzi che Venturi si faccia autore di una teoria del colore, cercando corrispondenza anche nelle altre arti, nella poesia, nella musica, e non dimenticando che «linea e colore non possono essere separati se non astrattamente»¹⁷. Rimane però che il colore in quanto tale è, agli occhi del filosofo, cosa ripugnante e nauseabonda.

Quale sarà allora la sua posizione nei confronti di una teoria che si fa sostenitrice dell'arte come *pura visibilità*? Secondo autori come Fiedler¹⁸ e artisti come Marées e Hildebrand, vero principio dell'arte non sarebbe la bellezza né il sentimento, bensì la «visibilità» e suo organo privilegiato l'occhio. Un'arte della pura visibilità si ritrova, nella lettura che ne dà Ernesto de Martino¹⁹ – polemico con Croce su molti punti, ma non sulle valutazioni artistiche – in artisti come Cézanne. Costoro ricercano la condizione originaria del risveglio, «quando per così dire l'occhio è sveglio, ma l'intelletto ancora riposa». In

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ B. Croce, *La teoria del colore nella storia dell'Estetica*, p. 315.

¹⁷ *Ivi*, p. 316.

¹⁸ Cfr. S. Di Bella, *Croce e Fiedler*.

¹⁹ Cfr. E. de Martino, *La fine del mondo*, pp. 487-488. Qui l'antropologo guarda all'arte attraverso la riflessione di Hans Sedlmayr, che critica Cézanne in *La perdita del centro*, p. 214.

quei momenti «forme, colori, ecc. non significano ancora nulla, tutto è nuovo, elementare, primigenio, “la natura prima di ogni domesticazione umana”». Artisti come Cézanne, scrive de Martino, cercano una pittura «priva di significato, assoluta» e tendono a cogliere le forme e i colori nella loro purezza, andando alla ricerca di una condizione di «estrema *impartecipazione* dello spirito e dell’anima ai vissuti dell’occhio»²⁰.

In un saggio del 1911 dedicato all’arte della pura visibilità, Croce stronca simili concezioni. Esse sarebbero da considerare al massimo alla stregua di metafore e simboli, del tutto inadatte a rendere realmente conto del processo estetico: «l’organo fisiologico, l’occhio, e il processo fisiologico della visione, essendo concetti fisiologici e naturalistici, non consentono alcun passaggio al concetto filosofico dell’arte»²¹.

L’immagine cui Croce dedica tanta attenzione ha, insomma, solo occasionalmente o per nulla a che fare con ciò che l’occhio vede.

Una pittura non si vede con l’occhio, ma si apprende con tutte le forze dello spirito, atteggiate in quella loro forma particolare che si chiama l’intuizione lirica o l’immagine estetica²².

L’arte e la sua fruizione sono concepiti come atti spirituali, lontani anni luce da ogni processo fisico o fisiologico.

Dante eleva a forma non solo il *dolce color d’oriental zaffiro* (impressioni visive), ma impressioni tattili o termiche come l’*aër grasso* e i *freschi ruscelletti che asciugano vieppiù* la gola dell’assetato. Ed è una curiosa illusione il credere che una pittura dia impressioni semplicemente visive. Il vellutato di una guancia, il calore di un corpo giovanile, la dolcezza e la freschezza di un frutto, il tagliente di una lama affilata, e via dicendo, non sono impressioni che abbiamo anche da una pittura? E son forse *visive*? Che cosa sarebbe la pittura per un ipotetico uomo, il quale, privo di tutti o di molti sensi, acquistasse d’un tratto l’organo solo della vista? Il quadro, che abbiamo innanzi e che crediamo di vedere solamente con gli occhi, non apparirebbe agli occhi di lui se non come qualcosa di poco più dell’imbrattata tavolozza di un pittore²³.

Se l’immagine di cui si parla non ha a che fare con l’occhio – né, in generale, con i sensi – passa assolutamente in secondo piano la specificità delle diverse sfere artistiche. La stessa attenzione per le arti figurative, pur viva, si situa, come si è visto, sempre nell’ambito del convincimento dell’unità delle diverse forme d’arte. E passa in secondo piano anche la realizzazione pratica dell’opera d’arte, considerata mero aspetto *tecnico*: Raffaello sarebbe stato un

²⁰ E. de Martino, *La fine del mondo*, pp. 487-488.

²¹ B. Croce, *La teoria dell’arte come pura visibilità*, p. 220.

²² B. Croce, *La critica e la storia delle arti figurative*, p. 244.

²³ B. Croce, *Estetica*, pp. 51-52.

grande pittore anche se non avesse avuto le mani²⁴ e, per converso, i paesaggi, gli scorci naturali in cui il nostro sguardo si perde non sono altro che quadri senza tela²⁵.

Ci sarebbe allora quasi da chiedersi se Croce apprezzerebbe opere d'arte avanguardistiche come *Comedian*, la banana recentemente appesa al muro da Maurizio Cattelan, esposta nei musei e venduta per una fortuna. La necessaria periodica sostituzione della banana e persino il fatto che venga mangiata (come pure è avvenuto...) non implicherebbe, secondo Cattelan, un'alterazione o una distruzione dell'opera in virtù del principio che l'arte non sta nell'oggetto ma in chi la realizza e la fruisce. L'opera, in altre parole, è l'idea, non la banana materiale in sé. C'è da dubitare però che, nel caso di *Comedian*, Croce la considererebbe bella. Forse venendo, chissà, bollato anche oggi di passatismo.

Quelli evocati sono infatti aspetti dell'estetica crociana che hanno attirato non poche polemiche e critiche. Un altro carattere fondamentale, finora emerso solo indirettamente, è l'anima "espressiva" e conoscitiva dell'immagine, che nella teoria crociana non è altro dalla parola. Lo indica chiaramente già solo il sottotitolo dell'*Estetica*, che la qualifica *come scienza dell'espressione e linguistica generale*. *Immagine e parola* sono d'altronde due termini che Croce adopera spesso in coppia²⁶.

Riflettendo sull'estetica crociana si mette allora a fuoco un'immagine non visiva e strettamente connessa alla parola: elementi che rischiano di minarne e comprometterne la specificità. Eppure il filosofo insiste a più riprese sull'autonomia dell'arte, teorema mai negato e anzi asserito con la forza di un dogma.

E questo è l'incanto della poesia: l'unione del tumulto e della calma, dell'impulso passionale e della mente che lo contiene in quanto lo contempla. [...] Il genio poetico coglie e ferma questa linea sottile [...]: una linea che ha, al di qua, l'immediatezza della passione e, al di là, l'ultrammediatezza della riflessione e della critica, e che è sempre al rischio, presso i minori ingegni, di squilibrarsi o verso un'arte agitata e sconvolta dalle passioni o verso un'arte priva di passione e condotta su schemi intellettuali [...]²⁷.

²⁴ B. Croce, *Breviario di estetica*, p. 44.

²⁵ La polemica di Croce contro la nozione di bello di natura (di cui emblema è lo scritto critico sulla teoria di Robert Vischer del 1933, *L'Estetica della «Einführung» e Roberto Vischer*) si congiunge in modo solo apparentemente paradossale al disegno di legge, presentato nel 1920 come Ministro della Pubblica Istruzione, "Per la tutela della bellezze naturali e degli immobili di particolare interesse storico". È l'uomo a vedere la bellezza nella natura e ad attribuire e riconoscere valore estetico e storico al paesaggio, non solo con gli occhi ma con la sua attività spirituale.

²⁶ «[...] parola, ossia ogni immagine determinata» (B. Croce, *Poesia mistica e poesia pura*, p. 187); «[...] la teoresi poetica, la formazione della immagine-parola [...]» (B. Croce, *Angoscia e poesia*, p. 103).

²⁷ B. Croce, «*Difesa della poesia*», pp. 12-13.

In questa bella citazione troviamo ancora descritto il posto dell'arte nella vita dello spirito. Il collocarsi sulla linea tra «l'immediatezza della passione» e «l'ultramediatezza della riflessione» è il suo «incanto», dice Croce. Stare su una linea di confine tra due mondi può significare però anche stare in bilico o in equilibrio precario. Pretendendo di andare oltre la contrapposizione tra non-concettuale e concettuale, l'immagine («l'immagine-parola») dischiuderebbe, secondo Croce, un dominio spirituale ulteriore e autonomo. Che l'operazione risulti convincente è tutt'altro che pacifico. Si tratta in ogni caso di un dominio caratterizzato da *forma* e *ordine*. È questo il motivo per cui, quando dismette le vesti di teorico per indossare quelle di critico, il filosofo prende polemicamente le distanze da quanti concepiscano l'arte e le sue immagini come il regno della sensibilità assoluta e sfrenata, dell'immediatezza, della libertà.

2. *I «piaceri dell'immaginazione»*

Qual è la posizione di Croce nei confronti della cosiddetta *arte pura*? Essa non aspira a conoscere o ad esprimere, ma semplicemente a *vedere*, finanche a perdersi in una dimensione primigenia e originaria antecedente forme e parole, fatta solo di immagini nel senso di *impressioni* e *macchie*. Croce la bolla senz'altro come non-arte, foriera di estetismo e misticismo. Le immagini diventano «idoli»²⁸: la forma poetica «si idoleggia per sé come parola bella, bel nesso di parole, bel risuonare di suoni»²⁹, priva di «anima»³⁰. Il suono, lungi dal fondersi col suo significato, trova modo di procacciarsi un «certo proprio contenuto» attraverso la «suggerione». Tale processo «non induce nello spirito nessuna immagine determinata, ma apre la via a infinite immagini e pensieri, vari da lettore a lettore e da momento a momento». Ciò che ne risulta, agli occhi del filosofo, non sono opere d'arte ma «ghirlande e collane d'immagini»³¹.

Nell'arte pura non c'è, secondo Croce, un *dire*, ma un «balbettio impressionistico-sensuale» fondato su «particolari immediati e disgregati». Piuttosto che *esprimere* e oltre a *suggerire* in maniera indeterminata, la poesia pura può

²⁸ Cfr. B. Croce, *La poesia*, p. 54.

²⁹ B. Croce, *Due sensi della parola "Letteratura"*, p. 125.

³⁰ B. Croce, «*Difesa della poesia*», p. 10.

³¹ B. Croce, *La poesia*, p. 57.

anche annullarsi nel silenzio. È il caso dei *mistici*, categoria sotto la quale egli rubrica poeti come Mallarmé, Rimbaud, Valéry o George.

Illustri predecessori della poesia pura sono per il filosofo i romantici. Novalis, ad esempio, con la sua aspirazione verso «poesie le cui parole non avessero senso e valessero come suoni musicali»³². In maniera non dissimile, nella prospettiva di Croce, i dadaisti intenderanno la poesia come una «musica d'idee»³³. Anche un altro grande autore della tradizione romantica tedesca come Kleist è secondo il filosofo affetto da una significativa patologia, la «cecità di poeta», l'incapacità cioè di *vedere* non in senso fisiologico ma nel senso di percepire le «passioni particolari» nella luce dell'«ideale che li compone in armonia»³⁴.

Il caso di esteta più celebre, tra quelli scrutati con occhio severo da Croce, è però contemporaneo e italiano. Si tratta di un poeta che nelle immagini si immerge completamente.

E noi guardiamo con stupore questo nostro contemporaneo, questo italiano di squisita cultura, che per nulla mortificato dalla scienza e dalla filosofia ch'egli pur conosce, si nutre d'immagini, traduce tutto in figure e miti, quasi che quello sia il suo mezzo vitale, il solo ambiente nel quale possa respirare e muoversi³⁵.

Il riferimento è naturalmente a Gabriele D'Annunzio, nella cui poetica Croce ritrova una «grande profusione di sensazioni elementari»:

odore di mare, di muschi, di fieni, di erbe in fiore, di capelli, di cose vive; sapori di arance, di pesche, impressioni dell'umidore voluttuoso di turgide frutta, di movimenti dell'organismo, come del fermento del sangue nelle arterie, del sentirsi rapide gorgogliare e rosse le scaturigini della vita; e, poi, di colori, di tanti colori, di tante gradazioni, specialmente metalliche [...].

In questo senso l'opera di D'Annunzio è per Croce «uno dei più lucidi esemplari» dell'unità delle arti³⁶. Il filosofo si sofferma con attenzione sulle immagini «dipinte» dal poeta, come ad esempio quelle paragonate all'atmosfera delle *Tentazioni di S. Antonio* del Morelli³⁷ o i «quadri deliziosi» in cui, con «visione delicatissima di pittore», egli compone «le belle membra femminili»³⁸, corpi di donne descritti «per goderle tutte da capo a piedi in ogni curva, in ogni movimento».

³² Ivi, p. 244.

³³ Ivi, p. 245.

³⁴ B. Croce, *Kleist*, p. 70.

³⁵ B. Croce, *D'Annunzio*, p. 2.

³⁶ Ivi, p. 10.

³⁷ Ivi, p. 105.

³⁸ Ivi, p. 100.

Quanta poesia egli sparge su gli occhi, sulle mani, sulle chiome! In luogo dell'anima, resta il corpo, le parti di esso, che vivono come di vita propria. [...] Iperbole propria del sensualismo, che ingrandisce le cose, dalle quali è come affascinato. [...] quale altro artista ha tanto osservato e vagheggiato le mani? [...] E gli occhi? [...]»³⁹.

Quante immagini. Piacciono a Croce? Trovano la sua approvazione?

La diagnosi del filosofo è severa: «lussuria da estetizzante»⁴⁰. Il mondo dell'esteta, del «dilettante delle sensazioni», è fatto non di immagini ma di mere impressioni, che appaiono come «perle sciolte da una collana»⁴¹.

Molto spesso, le immagini sono ridondanti, fragorose, anzi chiassose: da un'immagine scoppia un'altra, e poi un'altra, nella spinta della fantasia che si lascia andare senza trovar nulla che l'arresti e intorno a cui si raccolga⁴².

Quando il filosofo parla di *idoleggiamento* e di *lussuria* in riferimento alle immagini vuole riferirsi a una dimensione fatta di frammenti, oggetto di attenzione feticistica, piuttosto che di amorevoli segni traccianti un cosmo significativo. Diversamente dall'artista, l'esteta costruisce un oggetto nel quale «si compiace» e che offre niente di più di un «cieco stimolo». L'arte viene così degradata e svilita a mero «divertimento», a «spasimo voluttuoso» paragonabile a onanismo e «sterile lussuria»⁴³. Una simile concezione dell'arte e dell'immagine le farebbe rientrare nella

serie delle dilettazioni che servono a soddisfare bisogni tra fisiologici e patologici, come sono quelle dei liquori, del fumo, dei narcotici, degli eccitanti, degli afrodisiaci. Né è da escludere che i compositori e i goditori di queste droghe verbali o foniche [...] siano, per l'appunto, una sorta di maniaci erotici⁴⁴.

Ecco allora i «piaceri dell'immaginazione». Croce ne discetta, distinguendoli dai «piaceri dell'arte», in pagine omonime⁴⁵ significativamente rubricate tra i *Frammenti di etica*. Il discrimine decisivo tra le due tipologie di piacere sta nel carattere di *totalità* della fantasia, contrapposto a quello di frammentarietà dell'immaginazione.

Se l'immagine, nella prospettiva del filosofo, viene partorita della fantasia,

³⁹ Ivi, pp. 99-100.

⁴⁰ Non è questa la sede per seguire le diverse sfaccettature e l'evoluzione nel tempo del giudizio di Croce su D'Annunzio. Ho tentato di farlo nel mio «*Perdita del centro*», pp. 97 sgg., cui mi sia lecito rimandare.

⁴¹ B. Croce, *D'Annunzio*, p. 4.

⁴² Ivi, p. 10.

⁴³ B. Croce, «*Difesa della poesia*», p. 10.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ B. Croce, *I «piaceri dell'immaginazione*», pp. 153-157.

L'immaginazione è qualcosa di diverso. Fantasticheria, facoltà extrartistica «parassita» e «libidinosa»⁴⁶, l'immaginazione non sarebbe capace di creare ma solo di «ammucchiare immagini, trasceglierle, tagliuzzarle, combinarle»⁴⁷. I «piaceri» dell'immaginazione nascono inoltre da un processo particolare, una sorta di rimozione.

I piaceri dell'immaginazione sono [...] bisogni, che, non trovando o non volendo trovare il loro sfogo e la loro soddisfazione in una certa forma della realtà, e pur volendo avere qualche soddisfazione e qualche realtà e concludere il loro ciclo, si soddisfano mercé le immagini⁴⁸.

L'immagine di Croce è tutt'altro da quella dei giochi surrealisti, che si fondavano in quegli anni proprio su automatismi e associazioni casuali. Egli prende le distanze dalle concezioni che connettono l'arte all'inconscio: l'immagine non viene collocata in una dimensione onirica e notturna. Può essere intesa in questi termini al massimo in via metaforica, in virtù del carattere aurorale rispetto al pensiero. Solo in questo senso ha a che fare con un mondo dai contorni ancora sfumati, il «sogno della vita conoscitiva». Si tratta di un momento per Croce indispensabile, di cui bisogna anzi riscattare e riconoscere l'importanza (come per primo ha fatto Vico). A suo coronamento c'è però sempre «la veglia».

Il pensiero non sarebbe senza la fantasia; ma esso supera e include in sé la fantasia, trasforma l'immagine in percezione, e dà al mondo sognato le nette distinzioni e i fermi contorni della realtà⁴⁹.

Mentre la fantasia, madre delle immagini, è di origine teoretica, l'immaginazione, principio animatore dell'estetismo, affonda le radici nella pratica, costituendo «un caso dell'attività edonistica»⁵⁰.

L'estetismo non ha a che fare solo con l'arte. Si ritrova anche in storiografia: nelle biografie romanzate, nei tentativi di romanzare la storia. Un pizzico di immaginazione è pure ammesso in storia: è il cosiddetto «colorire» (lo stesso Croce d'altronde è un estimatore dell'aneddotica⁵¹).

Le fonti dicono che Francesco Petrarca, sul finire del marzo 1341, da Marsiglia giunse a Napoli, dove fu per tre giorni esaminato da re Roberto prima di andare a Roma a ricevere l'alloro;

⁴⁶ Cfr. B. Croce, *Amore e libidine estetica*, p. 243.

⁴⁷ B. Croce, *Breviario di estetica*, p. 28.

⁴⁸ B. Croce, *I «piaceri dell'immaginazione»*, p. 155.

⁴⁹ B. Croce, *L'intuizione pura*, p. 339.

⁵⁰ B. Croce, *I «piaceri dell'immaginazione»*, p. 155.

⁵¹ Sull'aneddotica in Croce cfr. il saggio che vi dedica P. D'Angelo in *Il problema Croce*, pp. 59-74.

e lo storiografo colorirà, rappresentando il Petrarca che, attraversata la piazza delle Corregge, dove si vedevano le case dei principi angioini, entrò nel Castello nuovo, dove il re dimorava, e quei tre giorni di quesiti e di dispute descrivendo come animati dalla concorrente smania del re e del poeta di far sfoggio di dottrina e di sottigliezze⁵².

La storia è per Croce «spettacolo vivo»⁵³, contrapposto alle «necropoli»⁵⁴ degli eruditi e alla «pallida ed esangue» storia dei filologi⁵⁵. L'importante è che questa "coloritura" segua il tracciato del probabile e del verosimile, non pretendendo di far uso della «fantasia dei poeti»⁵⁶ e men che mai seguendo «gli stimoli di quel che torna gradevole, dipingendo, come nei romanzi, eroi del bene e genî del male, creature di bellezza e di amore, scene di dolore e orrore»⁵⁷. Cosa che può accadere quando lo storico si compiace nel dirsi «Son pittore anch'io», «ammirandosi in figura tra d'ispirati veggenti e di poeti»⁵⁸. È il caso, secondo Croce, delle «deplorablevolissime biografie romanzate» e dei *biografi della forma*, colpevoli di «staccare gli individui» dal loro tempo per contemplarli e goderli «quasi ciechi complessi di nervi, eccitabili e variamente eccitati», laddove è indispensabile riattaccare «i casi degl'individui ai problemi delle loro età»⁵⁹.

Un caso emblematico di estetismo storiografico è poi quello di Burckhardt. Le riflessioni dello storico, proprio come le immagini di D'Annunzio, non sono secondo Croce sistemate e svolte a partire da «un filo unitario» ma rimangono «sparse e saltuarie». Anch'egli, come il poeta abruzzese, è definito dal filosofo «dilettante»: i suoi libri sono privi di problema e di svolgimento storico. Il loro «intimo motivo» è piuttosto «l'animo inquieto e pessimistico del Burckhardt, che si volge a ciò che consente al suo sentire o che da questo lo solleva e lo distrae col procurargli qualche consolazione e qualche ebbrezza». Al naturalismo che deriva dal rapporto immediato col piano delle passioni si aggiunge poi un altro sintomo, l'attenzione al «tipico», al costante, alla ripetizione per cui le sue opere sono «antistoriche»; sono «quadri» che non concernono il «dramma e la dialettica delle azioni» ma «la descrizione di una realtà fissata e resa immobile». La storia per Burckhardt rappresenterebbe un

⁵² B. Croce, *La storia come pensiero e azione*, p. 126, corsivo mio.

⁵³ B. Croce, *Contro la storiografia formulistica*, p. 251.

⁵⁴ B. Croce, *La storia come pensiero e come azione*, p. 258.

⁵⁵ Ivi, p. 179.

⁵⁶ Ivi, p. 125.

⁵⁷ Ivi, p. 127.

⁵⁸ Ivi, p. 125.

⁵⁹ B. Croce, *Vite di avventure, di fede e di passione*, pp. 13-14.

«rifugio» dal mondo, un «*punto archimedeo* per contemplare serenamente lo spettacolo delle cose umane» laddove nella prospettiva dello storicismo crociano essa «fuori dal mondo» non è pensabile⁶⁰.

Anche Spengler⁶¹ e Bachofen⁶² vengono accusati, per il loro modo di guardare alla storia, di diletterismo e misticismo. La storia è per il filosofo napoletano qualcosa di molto diverso da un sapere «traballante nelle fondazioni e con le mura cementate dall'immaginazione»⁶³.

3. *L'«immagine del cosmo»*

Immagine e immaginazione non sono, nella riflessione di un grande interprete del Novecento come Croce, un argomento circoscritto a questioni teoriche, abbiano esse a che fare con l'estetica o con la storiografia. Al contrario. L'estetismo è un atteggiamento spirituale – o, meglio, antispirituale –, che va insieme con il *vedere*, l'*intuire*, l'esercitare lo *sguardo*. Cosa significa questo?

Dote principe del critico non è per Croce la genialità, che procede per intuizioni fulminee, ma il «buon senso», che permette di superare soluzioni «lucicanti e non solide». Questo lavoro, impegnativo ma imprescindibile, dovrebbe per il filosofo improntare non solo le attività del critico ma in generale la vita di ogni uomo. Non tutti però hanno la pazienza di assumerne la regola. I tempi che corrono non sono infatti di sintesi ma di frammentarietà.

Il buon senso è sintesi; e la fatica della sintesi è quella che si desidera fuggire. Fuggire nell'arte, onde la tendenza all'arte singhiozzante, stravagante, caotica [...]. E fuggire, direi, nella vita, perché molti sono ora coloro che sospirano allo straordinario e portentoso, all'istantaneo eroismo, per liberarsi dal prosaico ma sintetico procedere, onde si dà logica e coerenza a tutta la vita, e si compie il proprio dovere in una serie di piccoli sforzi quotidiani [...]. La «frammentarietà», così intesa, nell'arte, nella scienza e nella vita, è una delle tante guise di fare il proprio comodo e capriccio [...]⁶⁴.

Nella contrapposizione tra veggenti e profeti da una parte e professionisti e specialisti dall'altra, Croce si schiera contro gli irrazionalisti e l'esaltazione dell'intuito come rara facoltà di sentire immediatamente ciò che è vero e ciò

⁶⁰ Cfr. B. Croce, *La storia come pensiero e come azione*, pp. 100-102.

⁶¹ Cfr. le severe recensioni crociane al *Tramonto dell'occidente* e all'*Uomo e la tecnica*: B. Croce, Recensione a O. Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*; B. Croce, Recensione a O. Spengler, *Der Mensch und die Technik*.

⁶² Cfr. B. Croce, *Il Bachofen e la storiografia afilologica*.

⁶³ B. Croce, *La storia come pensiero e come azione*, p. 129.

⁶⁴ B. Croce, *La deformazione di una mia teoria estetica*, p. 482.

che è falso⁶⁵, laddove il vero intuito è sempre seguito da dimostrazione, come «un germe nell'alvo materno ha braccia e gambe». I «vantatori d'intuito», commenta sarcasticamente Croce, si danno arie da «genio divinatore» e da «ingegno eletto», assumendo in realtà le «espressioni del matto e dello stolto»⁶⁶. Anche questo è un carattere dell'età, che fa guardare con nostalgia al passato. Ai tempi della sua giovinezza, scrive Croce, «“specialismo” stava a designare l'onore dell'uomo di studii, e “dilettantismo” il contrario, il disonore». Gli specialisti erano «coloro che fermavano il proposito sopra una materia ben circoscritta, [...] passavano le loro giornate nelle biblioteche e negli archivii»⁶⁷; gli stessi che, per un morfologo come Oswald Spengler, si muovono a bassa quota in una dimensione paludosa, guardando le cose con occhi di rana e non d'aquila.

Ai giovani è dunque necessario, «più di prima», «raccomandare di “specializzarsi”, e farli vergognare della “genialità”»⁶⁸. Altro sintomo dei tempi è proprio la *gioventù*⁶⁹, da intendersi, allo stesso modo della *senilità*, come caratteristica non anagrafica ma spirituale: l'irrequietezza propria di una generazione ardente e nervosa, che punta sulle immagini piuttosto che sulle parole e che, quando deve proprio utilizzarle, le riduce al massimo. In tale contesto di estremo dinamismo, il modello di narrazione da seguire è quello del «Raccontami tutto, presto, *in due parole!*»⁷⁰, lo stesso che, esemplifica Filippo Tommaso Marinetti, campione di gioventù in quanto *futurista*, userebbe un amico raccontando un episodio di particolare intensità (una rivoluzione, una guerra, un terremoto).

Quanto è attuale questo discorso, nell'epoca dell'inglese che si fa *globalese*⁷¹ (una lingua semplificata all'osso, priva il più possibile di declinazioni, coniugazioni, nessi), delle comunicazioni telegrafiche e “social”, fatte di un numero massimo di caratteri, meglio ancora se sostituiti da *emoticon* o da messaggi vocali – perché *scrivere* (o meglio, digitare una lettera dopo l'altra su un dispositivo), che fatica! Il mondo è, già nel primo Novecento, molto più rapido del passato: l'innovazione scientifica ha portato un «acceleram-

⁶⁵ B. Croce, *Una facoltà misteriosa: l'intuito*, p. 125.

⁶⁶ B. Croce, *Il preteso intuito senza dimostrazione*, p. 127.

⁶⁷ B. Croce, *Specialismo e dilettantismo*, p. 378.

⁶⁸ B. Croce, *Lo specialismo nel suo significato negativo e come simbolo*, p. 380.

⁶⁹ Cfr. B. Croce, *I “giovani”*, p. 401. Cfr. in E. Giammattei, *Retorica e idealismo il capitolo su “Una metafisica della senilità. Immagini di Croce dal primo Novecento”*.

⁷⁰ F.T. Marinetti, *Distruzione della sintassi*, p. 69.

⁷¹ J. Trabant, *Globalesisch, oder was?*

to della vita», salutato con favore dai futuristi, col conseguente orrore per la «lentezza» (oggi da alcuni rimpianta ed elogiata), le «minuzie», le «analisi»⁷². E così la parola, per Marinetti, deve essere «essenziale e totalitaria»⁷³. A questo scopo bisogna distruggere la sintassi. Considerata una struttura obsoleta e arrugginita, deve essere soppiantata da un meccanismo più efficiente e all'avanguardia, immune a soste e meditazioni. Di qui la prescrizione di verbi rigorosamente all'infinito, a guisa di «ruota»; sostantivi «nudi» di orpelli attributivi⁷⁴, a mo' di «vagoni» o «cinghie»; niente avverbi né punteggiatura, rimpiazzati da segni matematici e musicali⁷⁵, a rendere la lingua un congegno tutto immediato, fatto come di input e di output.

Su una linea non dissimile, negli anni Trenta Ernst Jünger tesse un *Elogio delle vocali*, in cui parole e immagini sono strettamente intrecciate⁷⁶. Se le consonanti sono incaricate di veicolare il «significato» e il «disegno» delle lingue, le vocali sono le custodi del «colore» e ne costituiscono «la polpa»⁷⁷. La consonante, situata sul piano del disegno e della volontà, ha un «carattere maschile», mentre la vocale, sul piano del colore e della quiete, ha un carattere «femminile»⁷⁸. Il «linguaggio verbale» e l'«ordine umano» sono il dominio delle consonanti, mentre le vocali fanno parte del «linguaggio fonetico» e del «regno della natura»⁷⁹.

Le lingue vivono come le piante, ma i suoni appartengono, al pari della terra in cui le piante hanno le radici, alla sostanza originaria del mondo. In quanto simbolo, pura immagine, il suono – e la vocale in particolare – è perciò esterno alla lingua e alle sue vicissitudini⁸⁰.

In questa contrapposizione, Croce si situerebbe certamente a favore del partito “maschile” e virile delle consonanti. Spengler, invece, altro filosofo

⁷² F.T. Marinetti, *Distruzione della sintassi*, p. 69.

⁷³ F.T. Marinetti - P. Masnata, *La radia*, p. 209.

⁷⁴ F.T. Marinetti, *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica*, p. 101.

⁷⁵ Ivi, p. 106.

⁷⁶ «Che esistano affinità tra la luce e i suoni è cosa nota da sempre», scrive Jünger, i cui riferimenti sono autori come Angelo Silesio, Hoffman e i romantici francesi (in particolare *Voyelle* di Rimbaud. Cfr. E. Jünger, *Elogio delle vocali*, p. 64). Se «alla E spetta il colore bianco» giacché «parole come *Meer* e *Schnee*, *See* e *Seele* possiedono uno splendore luccicante» (ivi, p. 68), la I ha «qualcosa in comune con quel rosso cupo che si vede sui banchi del macellaio, e che ai bordi dà sul nero». «Il senso di questo colore mi fu ben chiaro quando, in un mercato della Francia meridionale, udii in un dialetto curioso, stridulo, il grido “vivi, sardini vivi”: veniva da una donna che cercava acquirenti dietro le sue ceste stracolme di piccoli pesci. Bisogna dare ragione a Rimbaud quando paragona la I a uno sbocco di sangue» (ivi, p. 76).

⁷⁷ Ivi, pp. 43-44.

⁷⁸ Ivi, pp. 44; 47.

⁷⁹ Ivi, p. 52.

⁸⁰ Ivi, p. 64.

delle immagini e dello sguardo, considera in linea con Jünger il linguaggio articolato – insieme con gli organi del movimento – parte della *patina* esterna dell'essere, involucro accessorio e posteriore, piuttosto che componente del suo nucleo interno, antico, immobile e femminile⁸¹. Le vocali elogiate da Jünger conducono, per la loro vicinanza ai suoni inarticolati, sul piano di una comunicazione originaria.

In tutti gli incontri umani decisivi noi cerchiamo di cogliere, passando per il significato verbale, il puro significato fonetico. Riconosciamo il nemico più dal tono di voce che dalle sue parole⁸².

Il linguaggio è per Jünger anzitutto «linguaggio della passione»: in quanto tale esso è a rigore «muto» e ha inizio con l'herderiano «vocabolario bamboleggiante delle balie», con «i primi cenni d'intesa tra madre e bambino, dal puro carattere vocalico»⁸³. Anche «nelle formule solenni che stringono o sciolgono un legame si conserva il potere magico dei suoni primordiali»⁸⁴.

Se nella prospettiva di Croce l'immagine è tanto poco irrazionale da farsi parola, in quella di autori come Jünger o Marinetti è l'esatto opposto: la parola deve farsi iconica (o vocalica) quanto un'immagine. Per chi disprezza i processi discorsivi e logici, mediati dal raziocinio, la parola non è *lettera*. Essa è anche, e anzitutto, *immagine*, in quanto parola stampata, e *suono*, in quanto parola declamata. Oltre a contaminarsi con numeri, crome e simboli musicali, essa è latrice di un contenuto sensoriale, viva. Da ciò l'uso delle onomatopee e l'aspetto tipografico e ortografico tipico, ad esempio, delle opere di Marinetti, che il poeta definisce «libero-espressivo».

Non solo la vista e l'udito assumono un centrale valore estetico nella rivalutazione dei sensi operata dalle avanguardie. In trincea Marinetti inventa il tattilismo, che, basandosi su «scale di valori tattili» diversamente graduati (ad es., tatto astratto, freddo: carta vetrata; tatto persuasivo: seta), conduce alla creazione di opere chiamate dal poeta «viaggi di mani»⁸⁵. Un'arte fisicissima, dunque. In cui alle immagini, che sono protagoniste assolute, è richiesto di essere stupefacenti e innovative. Al culto delle opere passate, i futuristi ri-

⁸¹ O. Spengler, pp. 373; 227. Spengler esprime questo binomio anche nei termini di essere/essere desto; lato pianta/ lato animale (Cfr. O. Spengler, *Il tramonto dell'Occidente*, p. 660). Sul punto si veda D. Conte, *Catene di civiltà*, pp. 205 sgg.

⁸² E. Jünger, *Elogio delle vocali*, p. 54.

⁸³ Ivi, p. 55.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ F.T. Marinetti, *Il Tattilismo*, p. 163.

battono puntando sul «valore di sorpresa»⁸⁶ insito nell'arte; un valore che il filosofo napoletano non riconosce affatto⁸⁷.

Croce naturalmente detesta i futuristi⁸⁸. Le sue polemiche in campo artistico non hanno uno spessore esclusivamente specialistico o estetologico ma, proprio come il rapporto con l'immagine e l'immaginazione, sono indicative di una temperie spirituale.

Il mezzo dei surrealisti fu la presunta conoscenza del freudiano inconscio, mediante testi automatici, trascrizione di sogni, poemi guidati secondo un metodo di analogia con quello dell'inconscio. E sempre, in fondo, essi non fecero che simulare l'inconscio, sperando che un giorno da quelle ricerche di suggestione, magia, medianismo, scattasse la libertà che libera l'uomo. Dove Baudelaire voleva scendere "au fond de l'inconnu" per trovarvi "du nouveau" (che è il "nouveau" di Rimbaud e la novità dei futuristi) essi lo interrogarono per trovarvi quel "meraviglioso" (la premessa di tutte le poetiche novatrici, dal seicento in poi), donde doveva scaturire la suprema liberazione dell'uomo. [...] A forza di immergersi nel cosiddetto inconscio, facendo tabula rasa della vita civile e mentale, si arriverebbe alla negazione stessa, non solo della scrittura, ma del linguaggio. L'inconscio non potrebbe che muggire, squittire, grugnire, belare⁸⁹.

I fenomeni richiamati da Francesco Flora, che si pone in questa pagina assolutamente in linea con la parola di Croce, sono letti come i sintomi di un'epoca inquieta e buia, che disprezza la sfera del pensiero e dalla ragione, aspirando invece all'istinto, all'immediatezza, all'essenzialità. L'anelito verso le immagini significa allora anche ridiscendere alle origini, volersi rifare bestioni che guardano, con occhi sgranati, il mondo in boccio. Rischiando di tornare a «grugnire e belare» (il «belio primordiale»⁹⁰). Immagine e barbarie, immagine e primitivismo, potremmo dire.

Nel suo *Elogio delle vocali* Ernst Jünger ci conduce nella sfera, da lui attentamente indagata, del *dolore*.

Ogni dolore importante, in qualunque ambito lo si provi, non si esprime con parole, ma con puri suoni.

Sono suoni che ci riportano, come nel caso dei futuristi, a scenari di guerra («di notte, sui campi di battaglia pieni dei lamenti dei feriti, nelle infermerie»).

⁸⁶ F.T. Marinetti - F. Cangiullo, *Il teatro della sorpresa*, p. 168.

⁸⁷ E che, anzi, costituisce il *trait d'union* attraverso cui il filosofo mette in relazione futurismo e barocco, in un nodo che stringe le patologie più antiche con quelle che incombono nel presente. Cfr. B. Croce, *Storia dell'età barocca in Italia*, pp. 179-80.

⁸⁸ Mi sia concesso rimandare ai miei saggi sul tema: *I "funerali di un filosofo passatista"*; *Sentinella e avanguardie*.

⁸⁹ F. Flora, *Il decadentismo*, pp. 774-775.

⁹⁰ Th. Mann, *Le storie di Giacobbe*, pp. 213 sgg.

Il loro significato, diversamente da quello delle parole, è «inequivocabile» e viene percepito non in modo discorsivo ma «come una sensazione immediata di caldo o di freddo».

Gli uomini diventano qui molto simili fra loro: i dolori estremi annullano l'individualità di chi li prova. Allo stesso modo vengono annullate tutte le particolarità della voce. Le consonanti vengono bruciate, i suoni del dolore estremo sono di natura puramente vocalica⁹¹.

Qui, con il rogo delle consonanti e delle specificità del singolo, avvertiamo la vera profondità delle pagine di Jünger. Esattamente come il macrocosmo di Spengler⁹², il mondo dei suoni inarticolati elogiato dall'autore dell'*Arbeiter* è lontanissimo da quello degli amanti delle lettere, come il Serenus Zeitblom («dottore in lettere») del *Doctor Faustus*⁹³. È una dimensione in cui l'individuo è morto:

le situazioni in cui l'uomo comunica per mezzo di pure vocali non sono affatto rare, e sono forse le uniche in cui la massa, trascinata, si esprime con una sola voce⁹⁴.

È la stessa atmosfera in cui si muove il declamatore futurista, chiamato a vestire un abito anonimo, disumanizzare il volto, metallizzare la voce, servirsi di una gesticolazione geometrica e di strumenti come martelli, trombette d'automobili, campanelli elettrici⁹⁵.

Dove si levano questi suoni la parola libera non può fare altro che tacere, così come al circo si velavano le statue degli dèi prima che avessero inizio i giochi cruenti⁹⁶.

Tutto all'opposto, la concezione di Croce. L'immagine non è discesa all'indietro o in basso ma risalita, non tramonto ma aurora, non il puro e passivo prodotto dell'immaginazione, ma il primo strumento attivo per accostarsi al mondo e venire in contatto con esso. Ciò emerge con chiarezza in una bella pagina del 1944, dove citando il non amato Pascoli, Croce riflette sui *Poeti e la creazione dell'immagine del cosmo*.

Che la poesia abbia un ufficio essenziale e primario nella vita dello spirito; che l'universo di cui l'uomo possiede l'immagine o le immagini sia una creazione della poesia; fu assai ben pensato e chiaramente detto dal Pascoli in una delle prime *Myricae* [...]:

⁹¹ E. Jünger, *Elogio delle vocali*, pp. 53-54.

⁹² Da cui emerge «una sicurezza da pianta, qualcosa d'impersonale e di collettivo che non abbisogna di un intelletto per mettere in relazione l'Io col non-Io» (O. Spengler, *Il tramonto dell'Occidente*, p. 656). Cfr. D. Conte, *Catene di civiltà*, p. 210.

⁹³ Cfr. D. Conte, «Spazzare il cuore con la scopa».

⁹⁴ E. Jünger, *Elogio delle vocali*, p. 56.

⁹⁵ F.T. Marinetti, *La declamazione dinamica e sinottica*, cit., pp. 124-125.

⁹⁶ E. Jünger, *Elogio delle vocali*, p. 57.

Il poeta nel torbido universo
s'affisa, e il coglie a parte a parte, e il chiude
in lucida parola e dolce verso;
si ch'opera è di lui tutto ch'uom sente
in quest'orrore d'ombre vane e nude...⁹⁷

[...] con la parola, – l'ingenua parola-canto del Vico – l'uomo dà la prima forma a quel mondo che poi fa oggetto di pensiero e di critica e base di azione per partecipare alla vita del mondo, continuarla, trasformarla e accrescerla⁹⁸.

I poeti, «in quest'orrore d'ombre vane e nude», come scrive Pascoli, creano il cosmo tramite «lucida parola» e «dolce verso».

Ci si può chiedere se la parola-immagine di Marinetti («zang tumb tumb» – per citare un titolo famoso) sia ancora *parola*. Allo stesso modo è lecito chiedersi: è questa “immagine-parola” di Croce davvero *immagine*? Le viene riconosciuto uno spazio davvero autonomo? Croce si situa davvero sulla stessa linea di colui che di quest'autonomia si fece scopritore e alfiere, Vico?

Un punto pare certo. Croce prende le distanze dal grande maestro sulla seguente, annosa, questione:

Un periodo della storia concreta dell'umanità tutto poetico, privo di astrazioni e ragionamenti non è mai esistito, anzi non si può nemmeno concepire⁹⁹.

L'immagine in Croce rimane dunque proprietà dello Spirito. In caso contrario, nei casi giudicati contrari, essa viene condannata a disfarsi e a regredire nell'immaginazione e nei suoi morbosi piaceri.

⁹⁷ «Tu poeta, nel torbido universo / t'affisi, tu per noi lo cogli e chiudi / in lucida parola e dolce verso; / si ch'opera è di te ciò che l'uom sente / tra l'ombre vane, tra gli spettri nudi», G. Pascoli, *I due fuchi*.

⁹⁸ B. Croce, *I poeti e la creazione dell'immagine del cosmo*, p. 226.

⁹⁹ Cfr. B. Croce, *Estetica*, p. 288.

Bibliografia

- C. Cappiello, «Perdita del centro». *Arte e Novecento in Benedetto Croce*, Napoli, 2019.
- C. Cappiello, *I “funerali di un filosofo passatista”*. *Storicismo e futurismo: un caso di studio*, in «Annali dell’Istituto per gli Studi Storici», XXXII, 2019, pp. 143-181.
- C. Cappiello, *Sentinella e avanguardie. Croce e il futurismo*, in «Archivio di Storia della Cultura», XXXII, 2019, pp. 177-207.
- D. Conte, *Catene di civiltà. Studi su Spengler*, Napoli, 1994.
- D. Conte, «Spazzare il cuore con la scopa». *Crisi dell’individuo, primitività e fascismo nel Doctor Faustus*, in Id., *Viandante nel Novecento. Thomas Mann e la storia*, Roma, 2019, pp. 159 sgg.
- B. Croce, *Tesi fondamentali di un’estetica come scienza dell’espressione e linguistica generale. Memoria letta nelle tornate del 18 febbraio, 18 marzo e 6 maggio 1900 dal socio Benedetto Croce*, in «Atti dell’Accademia Pontaniana», XXX, 1900, pp. 1-88.
- B. Croce, *Estetica come scienza dell’espressione e linguistica generale* (1902), a cura di F. Audisio, Napoli, 2014.
- B. Croce, *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX*. VII. D’Annunzio, in «La Critica», II, 1904, pp. 1-28; 85-110.
- B. Croce, *Contro la storiografia formulistica*, in «La Critica», III, 1905, pp. 250-252.
- B. Croce, *La «macchia»*, in «La Critica», III, 1905, pp. 422-429.
- B. Croce, *L’intuizione pura e il carattere lirico dell’arte*, in «La Critica», VI, 1908, pp. 321-340 (poi in Id., *Problemi di estetica e contributi alla storia dell’estetica italiana* (1910), a cura di M. Mancini, Napoli, 2002).
- B. Croce, *La teoria dell’arte come pura visibilità* (1911), in Id., *Nuovi saggi di estetica* (1920), a cura di M. Scotti, Napoli, 1991, pp. 217-236.
- B. Croce, *Breviario di estetica* (1912), in Id., *Nuovi saggi di estetica*, cit., pp. 11-86.
- B. Croce, *Una facoltà misteriosa: l’intuito*, in «La Critica», XIII, 1915, pp. 125-126.
- B. Croce, *Il preteso intuito senza dimostrazione*, in «La Critica», XIII, 1915, pp. 126-127.
- B. Croce, *Amore e libidine estetica*, in «La Critica», XIII, 1915, p. 243.
- B. Croce, *I “giovani”*, in «La Critica», XIII, 1915, pp. 401-402.
- B. Croce, *La deformazione di una mia teoria estetica*, in «La Critica», XIII, 1915, pp. 480-482.
- B. Croce, *Frammenti di Etica*. XI. *I «piaceri dell’immaginazione»*, in «La Critica», XIV, 1916, pp. 153-157.
- B. Croce, *La critica e la storia delle arti figurative e le sue condizioni presenti* (1919), in Id., *Nuovi saggi di estetica*, cit., pp. 239-261.
- B. Croce, *Note sulla poesia italiana e straniera del secolo decimonono*. VIII. Kleist, in «La Critica», XVIII, 1920, pp. 70-75.
- B. Croce, Recensione a O. Spengler, *Der Untergang des Abendlandes, Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, in «La Critica», XVIII, 1920, pp. 236-239.
- B. Croce, *Specialismo e diletantismo*, in «La Critica», XVIII, 1920, p. 378.

- B. Croce, *Lo specialismo nel suo significato negativo e come simbolo*, in «La Critica», XVIII, 1920, pp. 379-380.
- B. Croce, *Il Bachofen e la storiografia afilologica*, in «La Critica», XXVI, 1928, pp. 418-431.
- B. Croce, *Storia dell'età barocca in Italia* (1929), Bari, 1967.
- B. Croce, Recensione a O. Spengler, *Der Mensch und die Technik. Beitrag zu einer Philosophie des Lebens*, in «La Critica», XXX, 1932, pp. 57-60.
- B. Croce, *L'Estetica della «Einführung» e Roberto Vischer*, in «Atti dell'Accademia di Scienze Morali e Politiche», LVI, 1933, pp. 204-221.
- B. Croce, *La teoria del colore nella storia dell'Estetica*, in «La Critica», XXXI, 1933, pp. 314-316.
- B. Croce, «*Difesa della poesia*», in «La Critica», XXXII, 1934, pp. 1-15.
- B. Croce, *Vite di avventure, di fede e di passione* (1935), a cura di G. Galasso, Milano, 1989.
- B. Croce, *La poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura* (1936), a cura di C. Castellani, con una nota di G. Sasso, Napoli, 2017.
- B. Croce, *La storia come pensiero e come azione* (1938), a cura di M. Conforti, con una nota al testo di G. Sasso, Napoli, 2002.
- B. Croce, *Poesia mistica e poesia pura*, in «La Critica», XVII, 1944, p. 187.
- B. Croce, *I poeti e la creazione dell'immagine del cosmo*, in «La Critica», XLII, 1944, p. 226.
- B. Croce, *Noterelle di estetica. IV. Angoscia e poesia*, in «Quaderni della "Critica"», I, 2, 1945, p. 103.
- B. Croce, *Due sensi della parola "Letteratura"*, in «Quaderni della "Critica"», II, 5, 1946, p. 125.
- P. D'Angelo, *Il problema Croce*, Macerata, 2015.
- E. de Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di C. Gallini, Torino, 2002, da cui si cita (ora nuova edizione a cura di G. Charuty - D. Fabre - M. Massenzio, Torino, 2019).
- S. Di Bella, *Croce e Fiedler. Le due interpretazioni*, in Aa.Vv., *B. Croce. Riflessioni a 150 anni dalla nascita*, Roma, 2016, pp. 325-338.
- F. Flora, *Il decadentismo*, Milano, 1949.
- E. Giammattei, *Retorica e idealismo. Croce nel primo Novecento*, Bologna, 1987.
- E. Jünger, *Elogio delle vocali*, in Id., *Foglie e pietre* (1934), Milano, 2012, pp. 43-80.
- Th. Mann, *Le storie di Giacobbe* (1933), in Id., *Giuseppe e i suoi fratelli*, a cura e con un saggio introduttivo di F. Cambi, trad. it. di B. Arzeni, 2 voll., Milano, 2006, vol. I, pp. 61-465.
- F.T. Marinetti, *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà* (1913), in Id., *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Milano, 1990, pp. 65-80.
- F.T. Marinetti, *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica* (1914), in Id., *Teoria e invenzione futurista*, cit., pp. 98-107.
- F.T. Marinetti, *La declamazione dinamica e sinottica* (1916), in Id., *Teoria e invenzione futurista*, cit., pp. 122-129.
- F.T. Marinetti, *Il Tattilismo* (1921), in Id., *Teoria e invenzione futurista*, cit., pp. 159-166.
- F.T. Marinetti - F. Cangiullo, *Il teatro della sorpresa* (1921), in F.T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, cit., pp. 166-169.
- F.T. Marinetti - P. Masnata, *La radia* (1933), in F.T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, cit., pp. 205-210.
- D. Morelli - E. Dalbono, *La scuola napoletana di pittura nel secolo decimonono ed altri scritti d'arte*, a cura di B. Croce, Bari, 1915.

- D. Morelli, *Filippo Palizzi e la scuola napoletana di pittura dopo il 1840*, in D. Morelli - E. Dalbono, *La scuola napoletana di pittura*, cit., pp. 3-41.
- D. Morelli, *Ricordi della scuola napoletana di pittura dopo il '40 e Filippo Palizzi*, a cura di V. Caputo, Napoli, 2012.
- G. Pascoli, *I due fuchi*, in Id., *Myricae* (1891-1903), Milano, 2001.
- H. Sedlmayr, *Die "Macchia" Bruegels*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien», 8, 1934, pp. 137-60 (trad. ing. *Bruegel's "Macchia"*, in *The Vienna School Reader. Politics and Art Historical Method in the 1930s*, a cura di C.S. Wood, New York, 2000, pp. 323-376).
- H. Sedlmayr, *La perdita del centro. Le arti figurative del diciannovesimo e ventesimo secolo come sintomo e simbolo di un'epoca* (1948), Torino, 1967.
- O. Spengler, *Il tramonto dell'Occidente. Lineamenti di una morfologia della storia mondiale* (1918-1922), Milano, 2017, da cui si cita (ora con la traduzione e la cura di G. Raciti, 2 voll., Torino, 2017-2019).
- O. Spengler, *Urfragen. Essere umano e destino* (1965), Milano, 1971.
- J. Trabant, *Globalesisch, oder was?*, Monaco, 2014.

Immaginazione, immagine. Riflessioni sul loro uso storiografico recente

Marco Meriggi

I concetti di immagine ed immaginazione (e loro derivati) hanno senza alcun dubbio acquisito nella pratica storiografica più recente un rilievo crescente. Ciò è avvenuto soprattutto a partire dagli anni Ottanta del Novecento, anche se, naturalmente, vi sono stati in passato significativi antecedenti in proposito. Basti pensare, per quello che riguarda *immagine*, a un classico della storiografia come *Autunno del Medioevo* di Johan Huizinga¹, la cui prima edizione risale giusto a un secolo fa. Si tratta di un testo in larga parte dedicato all'esame della funzione rispettiva di immagine e parola (alla quale l'autore dedica due nevralgici capitoli) nel rispecchiare lo spirito complessivo di una società; in questo caso quella borgognona del'400. O, anche, per altri versi, si può ricordare un altro grande «affresco di civiltà»², questa volta di respiro europeo, come *La società feudale*³ di Marc Bloch.

Come che sia, la fortuna più recente della filiera concettuale immagine-immaginazione è coincisa con una stagione di radicale ripensamento dello statuto dell'attività storiografica e in particolare con la messa in dubbio della pretesa di quest'ultima di poter esaurire felicemente il proprio mandato in base a un approccio teso sostanzialmente a espungere la dimensione dell'emozionalità (intesa come qualcosa di piuttosto radicalmente diverso dalla razionalità, se non del tutto antitetico a quest'ultima) dai fattori da chiamare in causa in sede di narrazione e spiegazione storica. Immagine e immaginazione, in questo contesto, sono per lo più declinate come tasselli del più ampio mosaico dell'emozione. Così Serena Ferente:

Gli storici [...] sono tradizionalmente a proprio agio con la razionalità, con idee di strategia e

¹ J. Huizinga, *L'autunno del Medioevo*.

² S. Ferente, *Storici e emozioni*, p. 387.

³ M. Bloch, *La società feudale*.

funzionalità, per quanto imperfette, ascritte ad atti individuali e collettivi, a comportamenti e istituzioni.

Per loro, infatti, «il non razionale è un buco nero e va semmai confinato a spazi ridotti». Ancora, in termini se possibile ancora più drastici:

Anche quando non si crede al progresso, alla razionalità perfetta degli attori economici o al funzionalismo, la razionalità e il percorso cosciente s'intendono conoscibili dal punto di vista delle scienze sociali, le emozioni – quelle che procurano lacrime, rossori, palpiti, brividi, legati alla fisiologia e presupposti come distinti dalla loro espressione, no⁴

– così, prevalentemente, prima del cambio di passo degli anni Ottanta.

Seguiremo la parabola di quest'ultimo, in relazione all'intreccio immagine-immaginazione, attraverso un breve percorso tra alcuni testi storici che hanno esercitato una notevole influenza all'interno della comunità di riferimento.

Cominciamo da un vero e proprio classico della storiografia sull'Ottocento, il volume di Benedict Anderson *Comunità immaginate*⁵, la cui prima edizione risale al 1983. Questo libro, assieme a quello presso a poco coevo di Ernest Gellner⁶ e a quello di qualche anno successivo di Eric Hobsbawm⁷ appartiene a una citatissima triade su «origine e diffusione dei nazionalismi» (così recita il sottotitolo del volume di Anderson), un tema che si è dunque rivelato particolarmente propizio per la disseminazione dei concetti sui quali stiamo riflettendo all'interno dell'elaborazione storiografica. Ad essere tematizzata in tutti e tre questi volumi è una forma specifica di nazionalismo: quello ottocentesco.

Su un punto nodale Gellner e Anderson (che scrive poco dopo di lui) mostrano di concordare: il moderno sentimento nazionale non poggia su basi razionalisticamente dimostrabili e, soprattutto, non ha nulla di naturale. Ma per Anderson questo non significa che esso vada rubricato sotto il segno dell'artificiosità, o della vera e propria frode, tesi verso la quale sembra invece propendere Gellner, quando sostiene che «il nazionalismo non è il risveglio delle nazioni all'autoconsapevolezza; piuttosto inventa le nazioni dove esse non esistono»⁸. L'autore di *Comunità immaginate* propone, invece, un punto di vista diverso, e argomenta che «Gellner è così ansioso di dimostrare che il na-

⁴ S. Ferente, *Storici e emozioni*, p. 372. Estensioni successive di questa prospettiva in *Politica e emozioni*, a cura di P. Morris - F. Ricatti - M. Seymour.

⁵ B. Anderson, *Comunità immaginate*.

⁶ E. Gellner, *Nazioni e nazionalismo*.

⁷ E. Hobsbawm, *Nazioni e nazionalismi*.

⁸ Così B. Anderson, *Comunità immaginate*, pp. 24-25, sintetizzando il pensiero di Gellner.

zionalismo si nasconde sotto pretese infondate, da assimilare “invenzione” a “fabbricazione” e “falsità”, piuttosto che a “immaginazione” e a “creazione”⁹. Ma il fatto è – prosegue Anderson – che non esistono comunità di per sé false oppure vere, intendendo queste ultime come entità governate da criteri razionalisticamente dimostrabili, ma solo – per l'appunto – comunità immaginate. E la nazione ottocentesca ne è un esempio paradigmatico, costruita com'è attraverso uno storytelling nel quale l'immaginazione deve necessariamente supplire un deficit di razionalità. Questa narrazione della nazione mira a suscitare un profondo – ma di per sé del tutto artificiale – senso di cameratismo tra i componenti la comunità nazionale di volta in volta immaginata. Ne deriva un messaggio all'insegna dell'essenzialismo e dell'impersonalità (di cui, non a caso, il simbolo è la figura del milite ignoto; dunque un'immagine, in forma di statua o di monumento), declinato in modo tale da cementare una comunità emozionale e farne una comunità di destino, attingendo creativamente ai materiali di composizione offerti dal passato e fondendoli in una sintesi capace di radicarsi nell'immaginario collettivo. Il messaggio assume la storicità della nazione – proiettandola tanto lontano nel tempo da suggerirne una coincidenza con la natura – come fondamento di un artefatto emozionale¹⁰ che per essere legittimato non necessita di alcuna ulteriore spiegazione a fondamento razionalistico o funzionalistico. Da questo punto di vista, l'immaginario nazionalista, con la sua forte insistenza sui temi del destino, della morte, dell'immortalità, presenta una intensa affinità con quello religioso¹¹. Non a caso, si parla spesso, in relazione all'Ottocento, di religione della patria. E, nel corso di quel secolo – il secolo fondativo di quella che chiamiamo modernità –, a veicolare questa percezione essenzialmente emozionale del senso di appartenenza comunitario sono non solo le parole o le scritture, ma anche le immagini; soprattutto, le immagini seriali sfornate dal cosiddetto capitalismo a stampa, attraverso giornali illustrati o serigrafie in grandi tirature, a beneficio di un pubblico che a dispetto dell'avanzata della parola scritta (e, con essa, anche di un modello di comportamento ispirato alla razionalità e alla consapevolezza?) resta ovunque in misura cospicua scarsamente o per nulla alfabetizzato. Senza emozionalità non c'è nazione. Ma l'emozionalità per sedimentarsi necessita di un preliminare immenso sforzo immaginati-

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Cfr. *Nationalgeschichte als Artefakt*, a cura di H.P. Hye - B. Mazohl - J.P. Niederkorn.

¹¹ B. Anderson, *Comunità immaginate*, p. 27.

vo. E l'immaginazione, a sua volta – secondo Anderson – è creazione, ed è dunque fuorviante rubricarla – come fa Gellner – sotto il segno svalutativo dell'invenzione/falsificazione. Infine, per irradiarsi fattivamente l'immaginazione nazionalista si serve anche di immagini, tra le quali svolgono un ruolo fondamentale quelle che le produzioni seriali del capitalismo a stampa sono in grado di diffondere in modo capillare. Le immagini si propongono come un medium particolarmente idoneo ai grandi numeri della comunità immaginata, vale a dire alla dimensione di massa che è elemento identificativo del nazionalismo moderno. Quest'ultimo, per garantire coesione alla propria comunità di riferimento, ha la necessità di favorire lo sviluppo di una sensibilità collettiva basata sull'introiezione emozionale da parte dei singoli di quella che si configurerebbe altrimenti – se si dovesse fare conto solo sull'esperienza individuale di ciascuno di essi – come un'astrazione troppo fredda e astratta: la nazione, per l'appunto. Effetti dell'immaginazione nazionalistica sono sentimenti palpitanti e intensamente coinvolgenti di inclusione e di esclusione, dunque di segno diverso anche se complementari; le lacrime, i rossori, i palpiti, i brividi per il proprio noi collettivo evocati poc'anzi da Serena Ferente; ma anche le rabbie, le paure, i furori, gli odi viscerali nei confronti del loro, il nemico.

Hobsbawm dal canto suo, da solo nel suo saggio su nazione e nazionalismi, e in compagnia di Ranger in un volume curato da entrambi in precedenza, nel 1983¹² – dunque, lo stesso anno in cui sono stati pubblicati i volumi di Anderson e di Gellner – tende invece a chiamare anch'egli invenzione, come Gellner, ciò che Anderson definisce immaginazione e ad attribuire ai processi che questa attiva una connotazione sostanzialmente negativa. Per lui l'immaginazione nazionalistica produce una tradizione inventata, che non poggia su basi storiche dimostrabili. Una tradizione inventata è un «insieme di pratiche, in genere regolate da norme apertamente o tacitamente accettate e dotate di una potenzialità rituale o simbolica». Attraverso di esse ci si propone di inculcare determinati valori e criteri di comportamento ripetitivi nei quali «è automaticamente implicita la continuità col passato». L'«invenzione della tradizione» è, dunque, il processo attraverso il quale l'immaginazione nazionalistica crea il suo oggetto, ritualizzandolo e formalizzandolo in base a riferimenti fittizi

¹² *L'invenzione della tradizione*, a cura di E. Hobsbawm - T. Ranger. Riprende, a sua volta, in relazione al tema dell'unificazione italiana, sul quale ci soffermeremo tra poco, la metafora dell'invenzione/falsificazione proposta da Gellner, Hobsbawm, Ranger lo studio di R. Martucci, *L'invenzione dell'Italia unita*.

al passato. Ma si tratta, per l'appunto, di riferimenti ingannevoli, al punto che inventare una tradizione significa, sostanzialmente, produrre una falsa credenza. Una lettura della modernità (occidentale) troppo confidente nella *Entzauberung der Welt* weberiana tenderebbe a relegare fenomeni di questo genere «alle cosiddette società tradizionali». Ma in realtà i processi emozionali costitutivi del nazionalismo europeo ottocentesco dimostrano che l'incantamento «ha un suo posto preciso, in un modo o nell'altro, anche in quella moderna». Il che significa, cercando di tirare le fila di questa sequenza di passaggi, che la modernità non si serve solo di razionalità, ma anche – e largamente – di emozionalità basata su una immaginazione che può esprimersi – come manifestamente fa nel caso dell'astrazione nazionale – anche in forma di vera e propria invenzione/falsificazione. Detto in termini stentorei: «Le tradizioni che ci appaiono, o si pretendono, antiche hanno spesso un'origine piuttosto recente, e talvolta sono inventate di sana pianta»¹³. Immaginare equivale a falsificare.

Una linea argomentativa che presenta diversi punti di contatto con quella di Hobsbawm e Ranger, alla quale la accomuna, in particolare, la svalutazione dell'immaginare e la sua sostanziale omologazione al falsificare, viene sviluppata anche da un altro studio importante, nel quale – come in quello di Anderson – il lemma immaginazione è incorporato già nel titolo. Si tratta di *Imagining India*, pubblicato nel 1990 da Ronald Inden¹⁴; un testo che non ha goduto, naturalmente, della stessa popolarità di quelli sui quali ci siamo poc'anzi soffermati, ma che ha tuttavia esercitato una grande influenza soprattutto all'interno dell'ambito specialistico che ad esso corrisponde. Anche nel caso di Inden – il cui bersaglio polemico dichiarato è la narrazione al tempo stesso «orientalista» ed essenzialista della società indiana sviluppata tanto da Louis Dumont nel suo *Homo hierarchicus*¹⁵, quanto, implicitamente, da Max Weber in vari luoghi della sua sterminata produzione¹⁶ – immaginare significa falsificare, inventare in senso negativo. L'oggetto della sua critica è l'immagine dell'India offerta, sulla scia degli autori ora ricordati, dalla letteratura che, postulandone un'alterità radicale rispetto all'Occidente, la declina

¹³ Le citazioni derivano da E. Hobsbawm, *Introduzione*, ivi., p. 3.

¹⁴ R. Inden, *Imagining India*.

¹⁵ L. Dumont, *Homo hierarchicus*. Ma cfr. anche, per ulteriori sviluppi nella stessa direzione, Id., *Homo aequalis*. Su Dumont: S. Vibert, *Louis Dumont*.

¹⁶ Inden polemizza, in particolare, con la linea interpretativa esposta da Weber in *Hinduismus und Buddhismus*, scritto tra il 1916 e il 1917 e poi pubblicato in Id., *Gesammelte Aufsätze*.

sistematicamente nel segno della staticità. L'India immaginata (dalla scienza occidentale) è dunque un'India immobile, senza storia e priva di *agency*; l'India sbrigativamente formalizzata attraverso concetti e astrazioni come «mente indiana, casta, monarchia divina», che esercitano la funzione di suggerire, per contrasto, i supposti tratti identificativi di uno speculare ed antitetico essenzialismo attivistico occidentale: «individuo, libertà politica, scienza»¹⁷. Insomma, disincanto del mondo e razionalità della modernità occidentale contrapposti a irrazionalità atemporale di una civiltà considerata senza storia: «The idea of India as the Asian land governed by a disorderly imagination instead of a world ordering rationality has taken many forms and gone through many lives»¹⁸. L'Occidente *soi disant* razionalista ha dunque descritto e percepito l'India come la terra dell'immaginazione impetuosa e disordinata, il contrario della razionalità. Ma l'immaginazione che Inden stigmatizza è, invece, piuttosto, quella falsificante delle scienze sociali occidentali, le quali – a suo modo di vedere – hanno condotto sull'India un'operazione analoga a quella operata dal nazionalismo moderno in Occidente. Hanno, cioè, inventato una tradizione; in questo caso, evidentemente, non per sollecitare lo sviluppo su basi emozionali di un sentimento di orgoglio e di *self confidence* comunitario, ma, al contrario, per instillare attraverso la propria pretesa scientificità un sentimento eterodiretto di avvilitamento e di rassegnazione; il sentimento che l'immaginario occidentale reputa congruente con una cultura che descrive disordinatamente immaginaria. Ragionamento, dunque, complesso – quello di Inden –, al cui interno la metafora dell'immaginazione assolve una funzione doppia e ambivalente.

Ma, come che si voglia valutare il suo ruolo e la sua qualità, l'immaginazione passa attraverso le immagini? E, soprattutto, la comunicazione per immagini e per percezione visiva arriva davvero dove quella basata su dispositivi di coinvolgimento tesi a sollecitare l'uso della riflessione e del ragionamento articolato si rivela invece meno efficace?

In alcuni cantieri di ricerca storica che hanno conosciuto di recente un impetuoso sviluppo la risposta a queste domande è, sostanzialmente, affermativa. Ne prenderemo ora in particolare in esame uno; quello che ha rivisitato nel corso degli ultimi venti anni il tema dei modi di irradiazione del sentimento nazionale nel corso del risorgimento italiano; un tema, dunque, che si ricon-

¹⁷ R. Inden, *Imagining India*, pp. 5-6.

¹⁸ Ivi, p. 49.

nette strettamente a quelli che rappresentano l'oggetto del nucleo iniziale di studi (cioè la triade Anderson/Gellner /Hobsbawm-Ranger) dal quale abbiamo preso le mosse.

Esemplare, in tal senso, è l'introduzione che i due curatori – Alberto Mario Banti e Paul Ginsborg – hanno anteposto al volume degli *Annali della Storia d'Italia Einaudi* per l'appunto dedicato al *Risorgimento*. Lo stile politico che ha contraddistinto questo fenomeno storico – vi si legge –, è quello «dell'emozione, più che della razionalità», ovvero quello «della suggestione mitografica, più che della lucida e disincantata riflessione, è quello dei simboli, delle narrazioni, delle allegorie, in una parola il mondo di una nuova estetica della politica»¹⁹. Il discorso nazionale così inteso, cioè discorso simbolico e allegorico – cercano di documentare molti dei saggi raccolti nel volume – si sviluppa attraverso un intreccio di parole – dette, declamate o scritte – di impronta prevalentemente evocativa ed allusiva, che da un lato largamente si avvalgono del contributo delle immagini nella propria architettura interna, dall'altro ne irradiano all'esterno. Qui immagine vale come qualcosa di sostanzialmente antitetico a concetto. Ne scaturiscono «potenti effetti performativi», ottenuti grazie a una articolazione della comunicazione che «si costruisce a partire da alcune strutture discorsive elementari che appartengono a ciò che potremmo chiamare lo spazio delle figure profonde», ovvero «immagini [...], sistemi allegorici, [...] costellazioni narrative, che incorporano una tavola valoriale specifica, offerta come quella che dà senso al sistema concettuale proposto»²⁰. La prima di queste figure – figure-valori, e solo in seconda battuta e in via indiretta figure-concetti – è quella della parentela, che consente di «immaginare la nazione come una comunità di discendenza». Nel segno di una sovrapposizione tra «amore romantico e amore patriottico», la «costellazione figurale» che prende forma attraverso l'accostamento emozionale tra «parentela/amore/onore/virtù» diventa così l'architrave dell'«immaginario risorgimentale»²¹. Sullo sfondo di questa dinamica, è da presupporre un contesto culturale in cui «molti romanzi, poesie, pitture, melodrammi o opere teatrali di successo impiegano lo stesso mix concettuale, traducendolo in simboli, in narrazioni e in immagini che danno a questa inquieta formazione discorsiva forme estetiche talora anche molto seducenti»²². Insomma: l'immaginario risorgimentale un mix concettuale ce l'ha; ma forse

¹⁹ A. M. Banti - P. Ginsborg, *Introduzione*, p. XXIV.

²⁰ Ivi, p. XXVIII.

²¹ Ivi, pp. XXXI e XXXIII.

²² Ivi, p. XXXIX.

la sua «inquietudine» (la sua fragilità sul piano della razionalità?) è dovuta al fatto che si alimenta largamente di un armamentario simbolico intensamente veicolato dal potere performativo delle immagini.

Qui si ha la ripresa di una traccia interpretativa che in particolare Banti aveva formulato già in alcuni studi precedenti, come *La nazione del Risorgimento e L'onore della nazione*²³, ma le cui implicazioni teoriche aveva approfondito soprattutto in un volume da lui curato insieme a Roberto Bizzocchi, intitolato, non a caso, *Immagini della nazione nell'Italia del Risorgimento*²⁴. L'atto di nascita della nazione del Risorgimento viene in questa silloge individuato nel momento in cui qualcuno costruisce «una formazione discorsiva che la nomina, la definisce, e in tal modo la struttura come sistema simbolico». Dunque, l'astrazione nazionale riposa necessariamente sul discorso che la evoca e la lascia immaginare. Senza quest'ultimo essa non esisterebbe. Ma il discorso nazionale, a sua volta, si basa su sequenze di simboli e di allegorie, piuttosto che su concatenazioni razionali, e molte di queste figurazioni simboliche e allegoriche derivano da sollecitazioni iconografiche. Tali sono, per esempio, la pittura patriottica di Francesco Hayez – basti pensare al tema dell'Italia dolente –, o, anche in questo caso come già in quello del volume di Anderson, le produzioni iconografiche a larga diffusione caratteristiche del capitalismo a stampa in versione nostrana, delle quali rappresenta un cammeo canonico, innumerevoli volte ricordato dalla letteratura su questi temi, l'immaginetta quasi devozionale di Garibaldi in posa da Cristo tirata in centinaia di migliaia di copie dalle tipografie risorgimentali a beneficio del pubblico di simpatie nazionaliste.

Finalità di questa comunicazione basata sull'efficacia di immagini intensamente ed immediatamente evocative e coinvolgenti, piuttosto che sull'elaborazione di più macchinosi e complessi meccanismi argomentativi, è – concludono i due studiosi – fare di «valori o disvalori specifici [...] dei luoghi normativi sacri, nel senso di “sottratti alla discussione razionale”»²⁵. Per contro, però, le emozioni alimentate dall'effetto di allegorie e immagini hanno carattere performativo, perché inducono ad agire e dunque a trasformare l'immaginazione in

²³ A. M. Banti, *La nazione del Risorgimento*; Id., *L'onore della nazione*.

²⁴ *Immagini della nazione*, a cura di A. M. Banti – R. Bizzocchi. Ma cfr., già una decina di anni prima, il saggio di I. Porciani, *Stato e nazione: l'immagine debole dell'Italia*. Risonanze dell'uso evocativo dei medesimi lemmi, più di recente, anche in F. Conti, *Italia immaginata*, dove vengono però sviluppati percorsi analitici di altro genere. Una nuova raccolta di ricerche sui temi suggeriti da Banti e Bizzocchi, ma con una decisa curvatura sugli aspetti visuali, nel volume V (2019) della rivista «Visual History. Rivista internazionale di storia e critica dell'immagine». Cfr. ora anche *L'Italia immaginata*, a cura di G. Belardelli.

²⁵ A. M. Banti – R. Bizzocchi, *Introduzione*, p. 18.

realtà. Le «immagini della nazione» sollecitano, dunque, sentimenti, non ragionamenti. Tanto prima quanto dopo la sua costruzione sotto il profilo materiale, in forma di apparato razionalmente istituzionale e normativo, la nazione vive come comunità immaginata, la cui coesione è assicurata da nessi essenzialmente emozionali, ma non per questo meno efficaci da quelli suggeriti dalla coerenza delle sue strutture materiali di irradiazione e di collegamento.

In un ben ragionato saggio introduttivo a sei mani ad un volume dedicato, in anni più recenti, al tema della comunicazione visuale nel “lungo Ottocento” – un volume costruito appunto largamente per immagini²⁶ –, Vinzia Fiorino, Gian Luca Fruci e Alessio Petrizzo hanno tracciato a loro volta un quadro molto ampio tanto dei presupposti di ordine teorico quanto dei campi di sperimentazione empirica in ambito storiografico del *pictorial* o *iconic turn* che si è venuto affermando dagli anni '90 del Novecento in avanti. I tre autori hanno sottolineato come negli ultimi due decenni la ricerca storica si sia misurata con crescente consapevolezza con le fonti iconografiche, non più intese – come era per lo più accaduto in passato – come semplice elemento accessorio o decorativo di un nucleo analitico che trovava altrove il proprio centro di gravitazione concettuale. Sullo sfondo di questa nuova attenzione c'è la fortuna crescente di altri due *turns* – quello linguistico e quello culturale –, con la loro tipica insistenza sulla performatività dei linguaggi e delle pratiche culturali, incluse quelle di carattere visuale; e, così pure, la constatazione che «le tecnologie di produzione e riproduzione delle immagini hanno garantito alla comunicazione fondata su media visuali una scala, una capillarità, un pubblico e un'influenza senza precedenti»²⁷. Questi fenomeni hanno avuto luogo soprattutto a partire dall'avvento della società di massa, di cui l'era del nazionalismo moderno rappresenta il primo grande banco di prova, caratterizzata com'è dall'intensificazione del «rapporto tra immagini, media e spettacolarizzazione delle pratiche sociali e politiche»²⁸.

Centrali, in questo saggio, sono anche i riferimenti ai grandi autori che nell'ambito dello studio della storia dell'arte più hanno contribuito, durante il Novecento, all'elaborazione delle nuove categorie di «cultura visuale» e di «regime percettivo» (Aby Warburg, Erwin Panofsky, Ernst Gombrich), attirando l'attenzione sulle «aspettative e [...] sulla ricezione del pubblico

²⁶ *Il lungo Ottocento*, a cura di V. Fiorino- G. L. Fruci- A. Petrizzo.

²⁷ V. Fiorino - G. L. Fruci - A. Petrizzo, *Visualità e grande trasformazione mediatica nel lungo Ottocento*, p. 5.

²⁸ *Ivi*, p. 6.

interpretate come elementi attivi entro un sistema dinamico, piuttosto che come mera proiezione di contenuti elaborati altrove». A partire da questi presupposti, e ricordando le elaborazioni illuministe di matrice sensista sulla necessità di «parlare agli occhi» per raggiungere «intelletti e cuori», il saggio si inoltra infine nella perlustrazione dettagliata di quelli che all'autrice e agli altri due coautori sembrano tre cantieri storiografici particolarmente ricchi di risultati in tema di *iconic turn* coniugato alla storia: quello sulla rivoluzione francese; quello sul rapporto tra estetica e politica nel fenomeno della nazionalizzazione delle masse; quello, infine, sull'Italia del risorgimento, del quale abbiamo discusso poc'anzi²⁹. Le conclusioni alle quali il saggio perviene sono che «la nuova politica ottocentesca scommette ampiamente sull'iconografia per definirsi e per legittimarsi»³⁰, articolando una propria nuova presenza nel quotidiano che infrange le barriere tra politico, pubblico e privato anche attraverso la costruzione e la moltiplicazione di un arsenale simbolico disseminato anche all'interno delle mura domestiche nella forma di una oggettistica le cui immagini parlano anch'esse agli occhi per radicare negli intelletti e nei cuori sentimenti latitudinari di appartenenza e di rispecchiamento identitario.

Dunque, ricapitolando: immaginazione come atto creativo, che presuppone il ricorso a materiali di edificazione almeno in parte falsi e che si traduce in invenzione, in un senso che taluni interpretano come deleterio e di cui altri, invece, sottolineano la fantasiosa costruttività. Ancora: immagine/immagini (figure, icone, oggetti) adoperate nel processo di costruzione dell'astrazione sentimentale nazionale come tasselli per l'assemblaggio di un mosaico interiore che per individuare la propria coerenza confida più su componenti emozionali che sul consapevole esercizio della ragione. Ciò che da questo mix è derivato, in sede storiografica, è la messa in chiaro che il palinsesto che tiene insieme la Master Narrative nazionalista moderna ha in buona sostanza poco a che fare con il weberiano disincanto del mondo; e che, dunque, una delle icone centrali della modernità – quale è senza dubbio la nazione – si sorregge su basi che la letteratura che abbiamo considerato reputa sostanzialmente non razionalistiche; arcaicizzanti, se non *tout court* primordiali; bio-politiche, più che politiche; poco conciliabili, infine, con le grandi narrazioni proposte nell'Ottocento dalle filosofie della storia di segno progressista.

²⁹ Ivi, p. 14, e pp. 8-10 per esaustive indicazioni bibliografiche in relazione a ciascuno dei tre cantieri storiografici.

³⁰ Ivi, p. 17.

Ma il mondo delle immagini e dell'immaginazione è davvero così radicalmente alternativo a quello della razionalità come la letteratura che abbiamo considerato sembra talvolta suggerire?

Quest'ultima ha dato senza dubbio un contributo di grande rilievo al rinnovamento recente della pratica storiografica. Sono dell'idea, però, che talvolta lo ha fatto accentuando eccessivamente in direzione sensazionalistica le proprie conclusioni, e finendo così per non rendere del tutto giustizia al senso dei fenomeni ai quali ha cercato di coniugarle. Immaginare significa infatti anche – magari rischiosamente – fantasticare, e andare al di là dei condizionamenti contingenti imposti dall'assetto provvisorio del mondo esterno; ma tutto ciò mi sembra che equivalga a progettare, produrre proposte e idee. In tal senso, l'immaginazione non è nemica dell'intelletto e della conoscenza razionale, ma, al contrario, interagisce con l'uno e con l'altra; immaginare è un esercizio nel quale non solo l'emozionalità, ma anche la razionalità, il calcolo, la misurazione svolgono un ruolo decisivo. I concetti presuppongono l'immaginazione. E, d'altro canto, i messaggi per così dire essenzialistici veicolati dalla percezione visiva – il linguaggio delle immagini che parlando agli occhi coinvolgono il cuore – non inibiscono affatto i meccanismi di rielaborazione operativi nell'ambito dell'intelletto e della discussione razionale.

Così che viene da pensare che per disfarsi di alcuni dei cliché caratteristici dell'autorappresentazione della cultura occidentale moderna – l'idea di progresso, la fede nella razionalità – la storiografia che ha contrapposto ad essi la pervasività diffusa delle emozioni, dell'immaginazione, delle immagini, collegando spesso questi elementi ai lati più oscuri del sentimento nazionalista, ha forse finito per resuscitare, non sempre consapevolmente, un altro cliché consolidato: quello romantico³¹. Ma la cultura delle immagini e l'esercizio dell'immaginazione, al quale quest'ultimo è stato spesso collegato, non sono di per sé qualcosa di più arcaicizzante della consuetudine "moderna" con l'articolazione di sequenze logiche. Non sono, in altre parole, il «buco nero» del «non razionale»³² a lungo demonizzato dalla storiografia più tradizionale.

³¹ Più ampie riflessioni in proposito in M. Meriggi, *Un Risorgimento che divide*.

³² S. Ferente, *Storici e emozioni*, p. 387.

Bibliografia

- B. Anderson, *Comunità immaginate. Origini e diffusione dei nazionalismi* (1983), Roma, 1991.
- A. M. Banti, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Torino, 2000.
- A. M. Banti, *L'onore della nazione. Identità sessuali e violenza nel nazionalismo europeo dal XVIII secolo alla Grande guerra*, Torino, 2005.
- A.M. Banti - P. Ginsborg, *Introduzione*, in *Il Risorgimento (Storia d'Italia Einaudi. Annali 22)*, a cura di A. M. Banti - P. Ginsborg, Torino, 2007.
- A. M. Banti - R. Bizzocchi, *Introduzione*, in *Immagini della nazione nell'Italia del Risorgimento*, a cura di A. M. Banti - R. Bizzocchi, Roma, 2002, pp. 11-20.
- M. Bloch, *La società feudale* (1939), Torino, 1953.
- F. Conti, *Italia immaginata. Sentimenti, memorie e politica fra Otto e Novecento*, Pisa, 2017.
- L. Dumont, *Homo hierarchicus. Il sistema delle caste e le sue implicazioni* (1966), Milano, 1991.
- L. Dumont, *Homo aequalis* (1976), Milano, 2019.
- S. Ferente, *Storici e emozioni*, in «Storica», XV, 43-45, 2009, pp. 371-392.
- V. Fiorino - G. L. Fruci - A. Petrizzo, *Visualità e grande trasformazione mediatica nel lungo Ottocento*, in *Il lungo Ottocento e le sue immagini. Politica/media/spettacolo*, a cura di V. Fiorino - G.L. Fruci - A.Petrizzo, Pisa, 2013, pp. 5-19.
- E. Gellner, *Nazioni e nazionalismo* (1983), Roma, 1985.
- E. J. Hobsbawm, *Introduzione: come si inventa una tradizione*, in *L'invenzione della tradizione* (1983), a cura di E. J. Hobsbawm - T. Ranger, Torino, 1987, pp. 3-17.
- E. J. Hobsbawm, *Nazioni e nazionalismi dal 1780. Programma, mito, realtà* (1990), Torino, 1991.
- J. Huizinga, *L'autunno del Medioevo* (1919), Milano, 2020.
- R. Inden, *Imagining India*, Bloomington and Indianapolis, 1990.
- L'invenzione della tradizione* (1983), a cura di E. J. Hobsbawm - T. Ranger, Torino, 1987.
- L'Italia immaginata. Iconografia di una nazione*, a cura di G. Belardelli, Venezia, 2020.
- R. Martucci, *L'invenzione dell'Italia unita 1855-1864*, Firenze, 1999.
- M. Meriggi, *Un risorgimento che divide*, in *L'Italia come storia. Primato, decadenza, eccezione*, a cura di F. Benigno - I.E. Mineo, Roma, 2020, pp. 299-315.
- Nationalgeschichte als Artefakt. Zum Paradigma "Nationalstaat" in den Historiographien Deutschlands, Italiens und Österreichs*, a cura di H. P. Hye - B. Mazohl - J.P. Niederkorn, Wien, 2009.
- Politica ed emozioni nella storia d'Italia dal 1848 ad oggi*, a cura di P. Morris - F. Ricatti - M. Seymour, Roma, 2012.
- I. Porciani, *Stato e nazione: l'immagine debole dell'Italia*, in *Fare gli italiani. Scuola e cultura nell'Italia contemporanea*, a cura di S. Soldani - G. Turi, Bologna, 1993, vol.I, pp. 385-428.
- P. Vibert, *Louis Dumont: holisme et modernité*, Paris, 2004.
- M. Weber, *Hinduismus und Buddhismus* (1916), in *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*, Hamburg, 2015, Band II.

Parte seconda
Etica e politica

«In dote per la vita ho ricevuto lo sguardo».
Immagini e politica nella «neue Wissenschaft»

Domenico Conte

1. Da molto tempo considero il *Doctor Faustus* di Thomas Mann non solo come un grande, anzi grandissimo romanzo, bensì anche come un documento di eccezionale importanza sul piano della ricostruzione e interpretazione della storia culturale dei primi decenni del Novecento. A esso si può ricorrere con profitto anche per impostare un discorso sull'*immagine*, che è il tema per il quale ci riuniamo in questi giorni nelle sale antiche e prestigiose della napoletana Società Nazionale di Scienze, Lettere e Arti.

Il grande romanzo manniano del 1947 offre dunque un'occasione preziosa anche per *mettere a fuoco l'immagine*. Il che tuttavia avverrà – dato l'impianto dell'opera imperitura – attraverso lo sforzo di cogliere le potenziali implicazioni *politiche* del problema dell'immagine, a loro volta calate nel crogiuolo del periodo più drammatico della storia della Germania, il paese che ha sognato tutti i sogni e gli incubi della modernità. Dunque non l'immagine in sé e per sé, bensì l'immagine politica o, meglio, il possibile significato politico dell'immagine. *Immagini e politica*, insomma.

2. Conviene partire da uno specifico capitolo del *Doctor Faustus*, il trentaquattresimo. Questo capitolo ha una particolarità che balza agli occhi: fra i quarantasette capitoli dell'opera, esso è infatti *l'unico* a essere diviso in parti (tre, per la precisione).

Questa divisione in tre parti risponde a una precisa necessità compositiva. La prima e la terza parte sono dedicate infatti a descrivere il capolavoro imperituro di Adrian Leverkühn, il geniale musicista tedesco che ha venduto l'anima al Diavolo: *l'Apokalypsis cum figuris*. Il titolo dell'opera è oltremodo significativo, alludendo esso all'apocalissi e al tramonto di un intero mondo, il mondo umanistico e borghese, di cui Serenus Zeitblom, l'io narrante del romanzo, l'amico amorevole e preoccupato, l'insegnante di *lettere* e umanista, è il testimone dolente e preoccupato («viene la fine, la fine viene...»). La secon-

da parte è invece dedicata a descrivere le discussioni *prefascistiche* all'interno della cosiddetta cerchia Kridwiß: un gruppo di intellettuali dall'intelligenza acuta, in certo qual modo all'altezza dei tempi, ma politicamente irresponsabili. Sono i precursori spirituali del nazionalsocialismo.

Questo tipo di divisione in parti serve evidentemente a Mann per stringere il legame, sino ad allora, nel romanzo, profondamente occultato, fra la musica di Adrian e la *rivoluzione conservatrice*, precorritrice del nazismo. È il «fascismo di Adrian», come è stato scritto da qualcuno¹.

Mann si serve abbondantemente, nella parte centrale del capitolo trantaquattresimo, della sua famosa «tecnica del montaggio», che “monta” i personaggi della produzione letteraria a partire dalla sfera degli amici e conoscenti. Kridwiß, il padrone di casa e anfitrione, ricalca la fisionomia di Emil Preetorius, celebre scenografo e amico di Mann prima del raffreddamento dovuto a motivi politici. È il «Pree» (*lieber Pree*) delle numerose lettere a questi indirizzate che troviamo negli epistolari di Thomas Mann. Non a caso, le discussioni del *Kridwiß-Kreis* si tengono a Schwabing, il quartiere *bohémien* di Monaco che Mann ben conosceva, avendovi vissuto per un periodo, seppur non lungo, della giovinezza, e dove Preetorius effettivamente risiedeva (anche se non nella Martiusstraße, com'è nel romanzo, bensì nella vicina Ohmstraße).

Chi partecipa alle discussioni del *Kridwiß-Kreis*, oltre a Kridwiß-Preetorius? C'è innanzitutto, per chi scrive queste pagine, un vecchio amico (si ha qualche motivo per dir così), ovvero il dottor Chaim Breisacher, l'«ebreo fascista». Breisacher risulta, nel “montaggio” di Mann, da una combinazione fra Oswald Spengler (si spiega così l'antica amicizia) e Oskar Goldberg, un inquietante personaggio autore di uno strano libro sul Pentateuco letto per ben tre volte da Mann all'epoca della stesura della monumentale tetralogia biblica, *Giuseppe e i suoi fratelli*². Breisacher è una delle prime figure che il lettore incontra nel *Doktor Faustus*. Serenus ne fa il nome già nel secondo capitolo, sfiorando il tasto spinosissimo della questione ebraica, che egli introduce nelle sue riflessioni a partire da una circostanza cui lui accenna con favore, ovvero l'atteggiamento positivo degli ebrei nei confronti della musica difficile e avan-

¹ D. Conte, «Spazzare il cuore con la scopa». Crisi dell'individuo, primitività e fascismo nel Doctor Faustus, p. 159. Cfr. Th. Mann, *Tagebücher 1946-1948*, p. 19.

² O. Goldberg, *Die Wirklichkeit der Hebräer*. Goldberg, che collaborò per un periodo alla rivista «Maß und Wert» diretta da Mann nel periodo dell'emigrazione, fu anche un esperto di parapsicologia noto a livello internazionale. Si spiega forse così il fatto che la *Wirklichkeit der Hebräer* sia un libro “stregonesco”: un libro cioè che si vorrebbe mettere da canto a ogni pagina, date l'inverosimiglianza e l'assurdità delle tesi, ma non vi si riesce, avvinti dal suo strano fascino. Per cui bisogna leggerlo sino alla fine.

guardistica di Leverkühn, osteggiata invece dai detentori del potere, che la considerano come *entartete Kunst*. Ma non solo di questo si tratta, perché subito Mann, utilizzando Breisacher, proietta sullo *Judentum* una luce sinistra:

Dipende forse da questa esperienza di gioventù, oltre che dall'apertura e dal fine senso critico nei confronti dell'opera di Leverkühn dimostrati dai circoli ebraici, che io non abbia mai potuto consentire a pieno col nostro Führer e con i suoi paladini in ciò che riguarda la questione ebraica e il modo di trattarla, la qual cosa non fu priva di ricadute sulla mia rinuncia all'insegnamento. È pur vero, d'altronde, che mi sono imbattuto in esemplari di quella progenie – basti ricordare l'erudito Breisacher di Monaco – sulla cui natura sconcertante e antipatica mi riprometto di gettare qualche luce al momento opportuno³.

C'è poi il dottor Egon Unruhe (Egon *Irrequietezza*), il «paleozoologo filosofo»: un alter ego di Edgar Dacqué, una figura di un certo rilievo nel panorama culturale del tempo, su cui dovremo tornare. V'è anche il poeta: è Daniel zur Höhe (Daniel *delle altezze*), un uomo sulla trentina che portava una specie di talare nero molto accollato e aveva un profilo da uccello rapace, l'autore di un'unica opera dettata da un'inquietante entità chiamata Christus Imperator Maximus; su questa base Daniel invita i suoi non molti discepoli al «saccheggio del mondo»⁴. Si tratta di Ludwig Derleth, cui Mann aveva già dedicato il racconto giovanile *Beim Propheten, Dal profeta*, nel 1904. Non manca lo studioso di letteratura: è il prof. Georg Vogler, autore di una «apprezzata storia della letteratura tedesca dal punto di vista dell'appartenenza alla stirpe»⁵ (qui Thomas Mann «monta» invece su Joseph Nadler, la cui fortunatissima *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften*, 1912-1928, fu molto apprezzata dai nazisti nel corso del Terzo Reich).

Infine c'è un *pedagogo*, che non viene citato per nome. Proprio il messaggio affidato a questa figura anonima è, però, particolarmente interessante per noi e per l'impostazione del nostro discorso. Attraverso questo messaggio Thomas Mann delinea infatti con chiarezza, servendosi della descrizione di un ambiente di intellettuali che è politicamente inquietante, la *centralità dello sguardo*, cui va immediatamente collegata l'*avversione per la parola*. Lasciamo allora la *parola* a Serenus (prima che la parola dilegui):

Il pedagogo, ad esempio, sapeva che già oggi, nell'ambito dell'istruzione elementare, c'era la tendenza a fare a meno dell'apprendimento primario delle lettere e del sillabario, e a utilizzare il metodo di imparare parole intere, legando la scrittura alla concreta visione delle cose. Que-

³ Th. Mann, *Doctor Faustus*, p. 11.

⁴ Ivi, p. 530.

⁵ *Ibid.*

sto significava, in un certo senso, la rinuncia all'universale astrazione rappresentata da una scrittura di lettere priva di ogni legame con la lingua e il ritorno alle scritture ideografiche dei popoli primordiali. Tra me e me pensavo: a che servono le parole, a che serve scrivere, a che serve la lingua? L'oggettività radicale dovrebbe legarsi alle cose e a nient'altro che a quelle. E mi ricordavo di una satira di Swift in cui certi eruditi riformatori decidevano che, per proteggere i polmoni e per sfuggire alla frase, le parole e i discorsi andavano assolutamente aboliti e che bisognava conversare unicamente mostrando le cose, le quali, però, nell'interesse della reciproca comprensione, ciascuno doveva portarle con sé, sulla schiena, nella maggior quantità possibile⁶.

Il brano è cruciale. Per gli appartenenti alla cerchia Kridwiß, intelligenti ma irresponsabili rappresentanti dell'irrazionalismo novecentesco, è giunta l'ora di rinunciare alla parola, al discorso, al *logos*, tutti strumenti ritenuti ormai logori, inefficaci, farraginosi, poco incisivi, lenti, non sufficientemente chiari e plastici, non univoci. Al loro posto è necessario che subentri altro, ben altro: il gesto indicatore, le cose, le cose nella loro *Sachlichkeit*, l'oggettività come oggettualità, l'immagine, lo sguardo. Le dimensioni sotteraneamente politiche degli esponenti della cerchia Kridwiß emergono così alla superficie, anche nella loro sconcertante contiguità con la musica dodecafonica di Adrian Leverkühn, solo apparentemente *impolitico*, ma in realtà legato alle potenze nichilistiche e sataniche che getteranno nell'abisso la Germania, avvinghiata dai demoni.

Attraverso l'inserimento della cerchia Kridwiß nell'impianto narrativo del *Doctor Faustus* Thomas Mann si costruisce, con una mossa geniale, l'occasione per descrivere e scandagliare alcune delle dinamiche culturali e politiche che hanno percorso nervosamente la Germania dei primi decenni del Novecento. La *rivoluzione conservatrice*, ad esempio, che è il terreno di coltura comune di Kridwiß e dei suoi amici. «Non si trattava di reazione», si dice fra sé e sé Serenus, che ben capisce gli aspetti di perversa modernità che distinguevano la mentalità di Kridwiß e dei suoi amici dal conservatorismo di stampo tradizionale. «Di questo si trattava: regresso e progresso, vecchio e nuovo, passato e futuro diventavano un tutt'uno, e la destra politica veniva a coincidere sempre più con la sinistra»⁷.

E poi, insieme con la rivoluzione conservatrice, ecco la «nuova scienza». Si tratta però di una scienza che quasi non vuole più essere una scienza, quantomeno nel rifiuto della scienza tradizionale, la «vecchia scienza» («Oh, Santo

⁶ Ivi, pp. 538 sg.

⁷ Ivi, p. 537.

Iddio, la scienza, la verità!»⁸. Liquidata dunque la vecchia scienza, si pretende ora di prenderne il posto facendo uso di procedimenti rinnovati, volti a centralizzare – Thomas Mann lo ricorda più volte nel *Doctor Faustus* – la «visione plastica». È la *neue Wissenschaft*, la «nuova scienza», la scienza che vede.

3. Nella «nuova scienza» Thomas Mann inserisce Edgar Dacqué, il «paleozoologo filosofo»⁹. Nel *Doctor Faustus*, in verità, Dacqué non fa una bella figura, poiché è messo sostanzialmente in ridicolo: attraverso il suo insegnamento, che Serenus definisce come una sorta di «darwinismo sublimato», «rendeva vere e reali cose a cui l'umanità evoluta aveva smesso di credere seriamente da molto tempo»¹⁰.

Ma i giudizi di Mann su Dacqué non erano sempre stati, né sempre saranno, così severi¹¹. Dacqué è infatti l'autore di un libro molto particolare, dedicato allo studio del «mondo primordiale», la *Urwelt*, e fondato sull'idea di legare insieme «storia della natura» e «metafisica»¹². Si tratta di un testo che Mann lesse più volte in riferimento al suo personale tuffo nello *Ur*, ovvero al *Giuseppe e i suoi fratelli*, che è fondato sull'idea del pozzo del passato. Riferimenti molto significativi a Dacqué stanno in una lunga lettera spedita da Thomas Mann proprio a Preetorius nell'aprile del 1948. Per intenderla a pieno, bisogna tener presente che tale lettera fu scritta dopo che Mann era stato informato del disappunto con cui Preetorius aveva accolto il fatto di essere stato “montato”

⁸ Ivi, p. 535.

⁹ Dacqué fu amico di Manfred Schröter, lo studioso di Schelling e di Bachofen, nonché filosofo della tecnica, a sua volta molto legato a Spengler. Schröter scrisse un ampio necrologio di Dacqué e ne curò l'edizione di alcuni scritti (cfr. E. Dacqué, *Werk und Wirkung*, dove, alle pp. 7-29, si legge il contributo di Schröter *In memoriam Edgar Dacqué*).

¹⁰ Th. Mann, *Doctor Faustus*, p. 530.

¹¹ Nella produzione letteraria di Thomas Mann, la figura di Dacqué, o tratti di essa, ritornano nella fisionomia del Prof. Kuckuck del *Krull*. Cfr. H. Wysling, *Wer ist Professor Kuckuck?* che, insieme con Dacqué, cita Paul Kammerer, Ernst Haeckel e altri.

¹² E. Dacqué, *Urwelt, Sage und Menschheit*. Ispirandosi alle teorie della civiltà di Frobenius e di Spengler (fasi conclusive di irrigidimento rispettivamente nella *Mechanei* o nella *Zivilisation*), ma dilatandole su spazi biologici, paleontologici e geologici, Dacqué giunge alla conclusione che l'intero periodo a partire dall'età glaciale vada tutto interpretato come *Gesamtspätzeit*, ovvero come un'età tarda e conclusiva (*Urwelt, Sage und Menschheit*, p. 247), caratterizzata dall'apparizione dell'uomo «noachitico» (da Noè), con andatura eretta, mano fornita di dita, pollice opponibile e crescita del cervello. Noè (da cui discendiamo noi moderni) è «fortemente individualizzato», è «personalità e carattere», è «riflessione» (p. 241). Ha perduto però le qualità «demoniche», istintive e sonnamboliche, dell'uomo «adamitico», che, ciclicamente, porta un unico occhio frontale, che lo pone direttamente a contatto con la natura, così influenzabile magicamente. L'uomo adamitico ha pelle cornea, come una corazza (Achille e Sigfrido recano ancora tratti adamitici). Gli uomini che, muniti di «occhi in mezzo alla fronte» e di «corazze di corno», lottano con «lucertole giganti» nell'ultima, straordinaria pagina della *Höllenfahrt*, ovvero del fantasmagorico «Prologo» che apre il *Giuseppe e i suoi fratelli*, sono un omaggio di Thomas Mann a Edgar Dacqué.

sul Kridwiß del *Doctor Faustus*. Come in altre occasioni simili – ben nota è la situazione imbarazzante in cui Mann venne a trovarsi dopo che a Gerhart Hauptmann era giunta l’informazione di essere stato “montato” sul Peeperkorn dello *Zauberberg* – lo scrittore lubecchese tende comprensibilmente ad alleggerire i termini del “montaggio”:

Caro Pree, naturalmente è stata una vera *indegnità* mandarLe le trascrizioni di quei singoli passi, cosicché Lei li dovette leggere nudi e crudi, isolati dal contesto, senza l’illuminazione che viene loro dall’insieme dell’opera. Non potevano inviarle tutto il libro? Avrei dovuto farlo io stesso da un pezzo, ma esito sempre a spedir libri in Germania, perché in genere ci mettono mesi ad arrivare, se addirittura non li rubano. Le esperienze di Serenus Zeitblom in casa «Sua» (Kridwiß è un personaggio marginale, più che disegnato, appena sommariamente abbozzato, e risulta così poco riconoscibile che un tale di Monaco mi domandò se volevo alludere a Wolfskehl, immagino perché ha la pronuncia di Darmstadt) si svolgono parallele alla genesi dell’opera più inquietante del suo amico, un’*Apocalipsis cum figuris*, e atterriscono quell’anima candida allo stesso modo. Discussioni come quelle cui egli assiste non hanno mai avuto luogo da Lei, e nel descrivere i presenti ho riecheggiato la realtà in maniera così vaga e imprecisa, che nulla corrisponde a puntino, tranne Nadler, che però non era presente, per cui ogni ricerca della “chiave” non porta a nessun risultato. Non c’erano, da Lei, né un Breisacher né un Bullinger né un zur Höhe: quest’ultimo, del resto, appare già tale e quale in una mia antichissima novella intitolata *Dal profeta*. In casa Sua non c’era nemmeno un fanatico del Rinascimento come Institoris. In Holzschuber c’è qualche vago ricordo, e così pure in Unruhe, lo ammetto: ricordi utilizzati, colorati e ritagliati secondo le ferree esigenze della composizione in cui dovevo rendere l’angoscioso avvenire che già si preparava, lo spirito di un’età che si sarebbe dichiarata antiumana e antiumanistica. Dacqué non ne costituiva certo un esempio calzante. Mi accorgo che la mia allusione a lui Le ha fatto più male di quanto ci si possa aspettare da un semplice anfrizione. Io non l’ho conosciuto come Lei. *Mondo primitivo, saga e umanità* mi ha fatto un’impressione che si avverte bene nel prologo al *Giuseppe*. Direi ch’egli abbia superato il darwinismo press’a poco come Max Weber ha superato il marxismo (far derivare l’economia dalla religione, invece del contrario); ma in tal modo, a mio giudizio, non si esce affatto dal quadro del marxismo, così come Dacqué non è uscito, capovolgendo la “genesì delle specie”, da quella del darwinismo. Ciò ch’egli scrisse in seguito mi parvero solo trattatelli assai discutibili¹³.

Dacqué è inoltre presente in un piccolo ma significativo testo manniano di una quindicina di anni precedente alla lettera appena citata, dedicato a *Ur e il diluvio universale*¹⁴. L’occasione esterna era la segnalazione di un libro dell’archeologo inglese Charles Woolley, che aveva scavato nella Mezzaluna fertile, proprio in una città chiamata Ur, «Ur dei Caldei». Ma l’occasione “esterna” era per Mann molto meno importante dell’occasione “interna”, costituita da una riflessione sulla sua nuova poetica, il cui spunto era fornito dalla comparsa di

¹³ Th. Mann, *Lettere*, pp. 691-692.

¹⁴ Cfr. Th. Mann, *Ur e il diluvio universale*.

un nuovo genere di libri, libri che si spingevano con le loro indagini molto in giù, nel pozzo profondo del passato, verso lo *Ur*:

Esiste oggi un genere di libri col quale il romanzo, inteso come finzione narrativa, fa estrema fatica a competere quanto a interesse. Non è semplice definirlo; per far capire a che cosa mi riferisco, potrei citare *Mondo primigenio, saga e umanità* di Dacqué, *Lingua del Pentateuco* di Jahuda, *La realtà degli Ebrei* di Goldberg, *Totem e tabù* di Freud, *Posizione dell'uomo nel cosmo* di Max Scheler, gli stimolanti saggi di Gottfried Benn raccolti sotto il titolo *Bilancio delle prospettive...* Ma si tratta di un genere? Titoli così disparati possono stare insieme? Sul piano formale non sembrerebbe possibile, e neanche dal punto di vista del contenuto. Ma alla loro base c'è un'omogeneità psicologica, dettata dal grado di intensità con cui oggi ci toccano e dalle profonde motivazioni umane che vi agiscono. Non agiscono altro.

Noi abbiamo, in verità, una parola attraverso cui definire questo genere di libri, libri che Thomas Mann dichiara (con buoni motivi) di leggere con «egoistica e appassionata curiosità e simpatia»: sono gli *Ur-Bücher*, i «libri dello *Ur*», libri che si spingono verso le origini e l'originario, verso il passato profondissimo della storia e dell'anima umana, libri fatalmente attirati dalle «domande originarie», le *Urfragen*. «Chi conosce qualcosa di più interessante da leggere, lo dica», scrive Mann. «Solo non venga a proporci un romanzo qualsiasi». E, infatti, egli aveva già da tempo incominciato a scrivere il suo *Ur-Buch*, che lo avrebbe allontanato dalle pur predilette ambientazioni borghesi, il nuovo «romanzo mitico», *Giuseppe e i suoi fratelli*.

Tra gli autori di questi libri appassionanti, più appassionanti dei romanzi, vi è – lo si è appena visto – anche Freud. Conviene allora andare al primo dei due grandi saggi freudiani di Thomas Mann, quello su *La posizione di Freud nella storia dello spirito moderno*¹⁵ (1929). Come indicato dal titolo, questo contributo non è solo uno scritto su Freud, poiché, più ampiamente, esso si presenta come un tentativo di collocare Freud e la psicoanalisi «nella storia dello spirito moderno». Questo, per Mann, equivale a chiedersi dove posizionare un autore che, centralizzando il ruolo dell'inconscio e, di qui, quello delle forze sotterranee e ctonie nella vita dell'uomo, potrebbe sembrare schierarsi dalla parte della «reazione». Ma ciò non è vero, perché sia Freud sia gli altri grandi smascheratori emersi nella storia dello spirito europeo nel corso dell'Ottocento (Thomas Mann pensa in primo luogo a Schopenhauer e Nietzsche, interpretati come precursori di Freud) sarebbero in realtà «progresso», e cioè «un più alto illuminismo». Dietro di ciò si intravede la proposta manniana dell'«umanesimo notturno».

¹⁵ Th. Mann, *La posizione di Freud nella storia dello spirito moderno*.

È all'interno di argomentazioni siffatte che, nella *Posizione di Freud nella storia dello spirito moderno*, si leggono anche due importanti pagine che fanno proprio al caso nostro, per così dire, essendovi inserito pure Dacqué, che vi viene esplicitamente citato in qualità di rappresentante di vertice della «nuova scienza»¹⁶. Con una certa sorpresa bisogna però osservare che i giudizi di Mann – sia su Dacqué sia sulla «nuova scienza» – sono stavolta radicalmente diversi da quelli che abbiamo incontrato nel *Doctor Faustus*, tanto radicalmente diversi da poter considerare proprio il saggio freudiano del 1929 come il luogo in cui in maniera più esplicita il grande scrittore si schiera per la «nuova scienza».

Mann polemizza contro gli aspetti a suo parere deteriori della cultura a lui contemporanea, sfocianti nell'eccessivo specialismo privo di contatti con questioni di vasto respiro e di reale urgenza. È per reazione a questa situazione asfittica e insoddisfacente che emerge la «nuova scienza». «La confusione e l'angustia della specializzazione priva di idee ha risvegliato un fecondo desiderio di sintesi e di un più alto slancio speculativo», scrive Mann. Si delineano così tendenze scientifiche dove «il fattore artistico si afferma come vero mezzo conoscitivo». Si può parlare di «genializzazione della scienza» e di «una nuova possibilità di ricollegare a essa il concetto di sapienza». A questo punto Mann inserisce nel suo discorso, del tutto simpateticamente, la figura di Dacqué:

Quando un libro come *Mondo primordiale, saga e umanità* di Dacqué viene oggi respinto dalla scienza ufficiale, “severa” e “corretta”, per un senso di superiorità del tutto fuori luogo, al punto di rovinare la carriera accademica del suo autore, nessuno può dubitare da quale parte ci schieriamo: se dalla parte del libro, che è vera rivoluzione, o dalla parte di quell'accademico “rifiuto”, che in realtà non risolve proprio nulla¹⁷.

4. È un posizionamento molto chiaro: sul finire degli anni Venti, già da tempo abbondantemente «repubblicano della ragione», Thomas Mann si schiera, tuttavia, ancora apertamente per la «nuova scienza», la scienza «che vede».

Alla «nuova scienza» Mann aveva avuto del resto un accesso privilegiato. Ci riferiamo all'amicizia con Erich von Kahler, cominciata in Germania subito dopo la Prima guerra mondiale e poi rafforzatasi soprattutto in America, in particolare negli anni trascorsi in comune sulla costa orientale, a Princeton, prima che lo scrittore decidesse di trasferirsi su quella occidentale, a Pacific

¹⁶ Ivi, pp. 1362-1364.

¹⁷ Ivi, p. 1363.

Palisades, nei pressi di Hollywood. A Princeton, Kahler frequentava ed era molto amico, oltre che di Mann, di Hermann Broch (che per un lungo periodo ospitò a casa sua) e di Albert Einstein.

Negli Stati Uniti, dalla fine degli anni Trenta, entrambi ormai esuli, Thomas Mann e Kahler procettero insieme nel senso – si potrebbe dire – della «nobiltà dello spirito». Ma non sempre era stato così. Per verificare quanto appena affermato, si può ricorrere ai famosi diari manniani, nello specifico ai *Tagebücher* del 1918-1921, gli unici, fra quelli del periodo antecedente all'emigrazione, a non essere stati distrutti da Mann. In data 5 maggio 1919 (il periodo è quello dei rivolgimenti rivoluzionari a Monaco) si legge:

Alle cinque in auto da Preetorius, dove, in presenza di Theodor Fischer, della Huch, di Kassner, di Oldenbourg e di altri, Eric von Kahler ha letto parti da un'opera sullo stato delle scienze. Conferenza severa e dolorosa, letta nel ritmo della cerchia di George, cui egli è vicino, inoltre con attraente modo di parlare. Quindi con lui colloquio sul pericolo asiatico, la minaccia del caos, l'accecamento dell'Intesa, lo spaventoso vegliardo Clemenceau (che del resto ha occhi mongolici e probabilmente un diritto di sangue a favorire il tramonto della civiltà occidentale). Accordo nel disgusto su Monaco e nel mescolamento che nella repubblica dei Consigli, particolarmente nella prima, ha assunto «forma». Sono colpito in modo molto piacevole dalla fisionomia personale e spirituale dell'all'incirca trentatreenne. Possibilità di un'amicizia? Potrebbe diventare un nuovo Bertram¹⁸.

Ma chi è, o chi era all'epoca, Erich von Kahler? All'epoca, nell'immediato dopoguerra, Kahler, di dieci anni più giovane di Mann (era nato nel 1885), aveva o stava per acquisire una certa risonanza letteraria per essere proprio l'autore dell'«opera sullo stato delle scienze» cui Mann fa riferimento nella sua annotazione diaristica. Si tratta di *Der Beruf der Wissenschaft*, un libro antiweberiano uscito nel 1920 – pochi mesi, dunque, dopo la lettura in casa di Preetorius – a Berlino per i tipi di Bondi (una delle case editrici legate alla cerchia di George, di cui Kahler faceva parte). La direttrice antiweberiana si percepisce chiaramente già nel titolo, che rovescia polemicamente i termini della celebre conferenza di Weber su *Wissenschaft als Beruf*, contro la quale, per l'appunto, Kahler polemizzava¹⁹.

¹⁸ Th. Mann, *Tagebücher 1918-1921*, p. 233. Sui diari manniani si può vedere D. Conte, *La stanza di Barbablù*.

¹⁹ Del *Beruf der Wissenschaft* esiste una traduzione italiana curata da Edoardo Massimilla, cui spetta il merito di aver così introdotto la figura di Kahler nella cultura italiana (E. von Kahler, *La professione della scienza*). Mi si perdonerà se ricordo che la copia donatami dal Curatore ha una dedica dove si riporta una frase di Kahler molto intrinseca al discorso che si sta svolgendo: «Die Wissenschaft [...] wird *schauende* Wissenschaft sein müssen und nicht bloß *denkende* Wissenschaft». Di Massimilla cfr. anche *Intorno a Weber*, in particolare il secondo capitolo «Sull'utilità e sul danno della "vecchia" e della "nuova scienza" per la vita: Erich von Kahler contro Max Weber» (pp. 21-75). Sulla kahleriana *Professione della scienza* può vedersi il mio *Fondamento e stabilità fra catastrofi: su di*

Gli argomenti svolti da Weber nella conferenza del 1917, combattuta da Kahler, sono ben noti. La scienza è ormai, e deve essere, una professione specialistica e specializzata, non certo «un dono grazioso di visionari e profeti»²⁰. Bisogna anzi guardarsi – così affermava Weber a fronte delle tendenze irrazionalistiche e vaticinanti penetrate anche nelle università tedesche, complice l'eccitazione degli anni della guerra – «dai falsi profeti in cattedra». Chi proprio non avesse potuto fare a meno di profezie e non fosse riuscito a sopportare il destino «di vivere in un'epoca senza Dio e senza profeti»²¹ (il weberiano «disincantamento del mondo») era invitato dal grande studioso ad allontanarsi dalle aule universitarie, e a gettarsi «nelle braccia delle antiche chiese, largamente e misericordiosamente aperte»²².

Dietro queste parole, pronunciate dinanzi a un pubblico di studenti universitari sostanzialmente ostili al secco messaggio weberiano, un pubblico che forse «stropicciava i piedi» in segno di protesta, come sarebbe avvenuto qualche anno più tardi a Thomas Mann in occasione della conferenza *Von deutscher Republik*, annunciante il passaggio dello scrittore sulle sponde repubblicane, c'era già, evidentemente, la «nuova scienza», percepita da Weber come pericolo. È la stessa posizione che, condensata in un brano dal tono violentemente sarcastico, si trova in un altro celebre testo weberiano, le «Osservazioni preliminari» alla *Sociologia delle religioni*, dove si torna ad attaccare «veggenti e profeti»: «Chi vuole “vedere” vada al cinema [...]. E, potrei aggiungere, chi vuole una predica vada in convento»²³.

Le argomentazioni della *Scienza come professione* di Weber appaiono però al Kahler della *Professione della scienza* deboli e insoddisfacenti, non adatte

uno scritto giovanile di Erich von Kahler. Fra le opere principali di Kahler ricordo: *Das Geschlecht Habsburg*; *Israel unter den Völkern*; *Der deutsche Charakter in der Geschichte Europas*; *Man the Measure*. Kahler è anche autore di contributi su Thomas Mann (il più importante è *Säkularisierung des Teufels*, originariamente pubblicato in «Neue Rundschau»), riuniti in *Die Verantwortung des Geistes* e in *The Orbit of Thomas Mann*. Mann ha a sua volta scritto un breve ritratto di Kahler in occasione del sessantesimo compleanno. «Erich von Kahler, che compie in questo mese il suo 60° anniversario, è una delle menti più argute, ricche e intelligenti dei tempi attuali, uno dei cuori più comprensivi, buoni, soccorrevoli che battano oggi. Non molti lo sanno. La scissione della sua vita, causata dalla iattura tedesca del 1933, dal suo esilio, e dal trovarsi sbalestrato all'estero, ha frenato e aggiornato la sua fama, che sarebbe stata in continua ascesa se la Germania non fosse impazzita» (Th. Mann, *Erich von Kahler*, p. 754). L'epistolario fra i due autori è riunito in Th. Mann - E. von Kahler, *Briefwechsel 1931-1955*. Su Kahler cfr. ancora A. Kiel: *Erich Kahler, ein „uomo universale“ des zwanzigsten Jahrhunderts* (molto edulcorante sul giovane Kahler); G. Lauer, *Die verspätete Revolution: Erich von Kahler*.

²⁰ M. Weber, *La scienza come professione*, p. 39.

²¹ Ivi, p. 40.

²² Ivi, p. 43.

²³ M. Weber, *Sociologia delle religioni*, p. 104.

alla gioventù tedesca, nel nome della quale egli ritiene di dover prendere la parola. Il giovane seguace di George, ancora lontano dalle rive della “nobiltà dello spirito”, le stigmatizza come una «risposta fondamentale antiplatonica» (Platone è giocato da Kahler contro Kant, molto avversato), come «l'esplicita rinuncia della vecchia scienza alla guida spirituale dell'uomo». «Noi proveniamo da altrove», afferma Kahler, «e procedendo nei nostri grandi compiti ci sentiamo liberi e leggeri»²⁴. Bisogna abbattere le «divisioni specialistiche» che aduggiano la «vecchia scienza».

Il concetto centrale con cui lavora Kahler in *Der Beruf der Wissenschaft* è quello di «formazione organica». Questo concetto ha relazioni evidenti sia con *l'organologia* sia con la *morfologia* (di entrambe Spengler fu un rappresentante di primo piano). Le «formazioni organiche» sono – così dice Kahler – «pietre miliari» che la vita erige nel suo procedere²⁵. Esse partono dal mondo della natura (le specie vegetali e animali sarebbero formazioni organiche), per manifestarsi quindi nel mondo umano, in particolare nei «grandi uomini»²⁶, che anch'essi andrebbero considerati, per l'appunto, come «formazioni organiche». L'attenzione per il tema del *grande uomo* nella cerchia di George è nota. Vanno qui ad esempio ricordate, anche per le suggestioni esercitate su Kahler, le cosiddette *Gestaltbiographien*, le «biografie della forma» (di Gundolf su Goethe²⁷, di Bertram su Nietzsche²⁸, di Kantorowicz sull'imperatore Federico II, *stupor mundi*²⁹). Una «formazione organica» sarebbe anche l'umanità nel suo complesso (il «macroantropo storia universale» di cui ha parlato un grande storico come Friedrich Meinecke non è troppo lontano)³⁰. In una sfera ancora più dilatata, come «formazioni organiche» andrebbero considerate pure le

²⁴ E. von Kahler, *La professione della scienza*, pp. 86 e 93.

²⁵ Ivi, p. 128.

²⁶ Ivi, p. 166.

²⁷ Fr. Gundolf, *Goethe*.

²⁸ E. Bertram, *Nietzsche*.

²⁹ E. Kantorowicz, *Kaiser Friedrich II*.

³⁰ Meinecke fu sensibile all'atmosfera culturale al centro della nostra attenzione, cui guardò con un misto di repulsione e di attrazione. Cfr. Fr. Meinecke, *Causalità e valori nella storia*. «Sintesi è la parola d'ordine [...]. Sentimenti soggettivistici e mistici si muovono e spingono, senza percorrere la faticosa e più lunga strada della ricerca dettagliata, all'immediata comunione con l'anima del passato. Si vuole, come volentieri ci si esprime, tirare fuori da esso soltanto l'“eterno” e l'“atemporale”, e si lasciano in penombra le premesse storiche proprie del suo tempo [...]. Questa tendenza verso gli alti e i massimi valori culturali si manifesta nella maniera più tipica nella scuola dei cosiddetti georgiani, dei seguaci di Stefan George, perché essa si pone esigenze rigorose, nelle sue prove migliori, immuni dagli errori di un modo di lavorare sciatto, e spesso caratterizzate da un'alta perfezione formale, ma con una tendenza al raffinamento eccessivo e alla rarefazione dell'atmosfera spirituale, nella quale le grossolane causalità terrene si dissolvono» (p. 254).

«sostanze cosmiche», che – Kahler afferma – sarebbero anch'esse «vita», «vita unica, singola e particolare»³¹.

Kahler ritiene – e con ciò torniamo direttamente al problema centrale del nostro discorso – che le «formazioni organiche», fenomeni irriducibili, *Urphänomene* – non possano essere né spiegate né analizzate: esse, al contrario, vanno intuite, contemplate. Le formazioni organiche debbono essere guardate.

Le formazioni organiche si fondano sull'«idea», sull'«archetipo», sulla «forma». Proprio per questo esse introdurrebbero in *mondi della forma*, solidi e compatti, impermeabili ad alternative e scissioni. Nella dimensione delle formazioni organiche in quanto mondi di forma non si pone né il problema della scelta né quello dei *valori*, poiché tutto è già deciso nella sfera omogeneizzante, quieta e stabile dell'idea. E Kahler si scaglia infatti contro il weberiano *politeismo dei valori*.

Colpisce inoltre la forte *politicalità* del *Beruf der Wissenschaft*, che, malgrado la sconfitta nella Prima guerra mondiale e il crollo del *Kaiserreich*, va chiaramente nel senso del *germanocentrismo*. «Oggi in Germania risiede lo sviluppo del mondo», scrive infatti Kahler³². La storia ha una struttura metafisica in cui ai grandi popoli competono specifici tempi e specifici luoghi (la loro *Weltstunde*, il loro *Weltplatz*³³), e non v'è dubbio che a essere scoccata sia ormai «l'ora dell'uomo Tedesco»³⁴.

In sede di valutazione critica, bisogna guardarsi dall'appiattare questo scritto così caratteristicamente legato all'atmosfera della sua epoca – gli anni immediatamente successivi alla Prima guerra mondiale con tutto ciò che vi ruota intorno – alla luce delle evoluzioni successive di Kahler, e dunque posizionarlo falsamente ed edulcorarlo in un'ottica retrospettiva, come s'è pur fatto nella letteratura specialistica.

Tale legame con la specifica atmosfera tedesca del primo dopoguerra emerge netto anche dal tipo di contatti che Kahler cercò dopo la pubblicazione della *Professione della scienza*. Col nostro “amico” Dacqué, cui il libro di Kahler, non proprio privo di oscurità, apparve tuttavia «di straordinaria chiarezza». Con l'etnologo Frobenius, all'epoca sodale di Spengler (poi vi fu la rottura), che, non poco esagerando, definì *Der Beruf der Wissenschaft* come il fonda-

³¹ E. von Kahler, *La professione della scienza*, p. 166.

³² Ivi, p. 98.

³³ Ivi, p. 38.

³⁴ Ivi, p. 108.

mento del suo pensiero. Col biologo Uexküll, che, impegnato nelle sue ricerche sull'ambiente degli animali (la loro *Umwelt*), gli scrisse che il mondo che circonda l'uomo non è un mondo unitario di fenomeni, bensì «il mondo delle idee platoniche»³⁵.

L'idea del «progresso infinito» – scrive Kahler nel suo libro antiweberiano, altamente apprezzato da Thomas Mann – non è altro che un «sogno febbrile», un «orribile incubo». Fortunatamente, però, è finalmente giunto il momento in cui, dopo le catastrofi, l'essere umano distingue di nuovo all'orizzonte «un grande porto»³⁶.

5. Kahler, «nuovo Bertram», cercò a sua volta il contatto con Thomas Mann. Lo testimonia, tra l'altro, la prima, lunga lettera dell'epistolario Kahler-Mann (marzo 1931), indirizzata da Wolfrathshausen, la località tra Monaco e il lago di Starnberg dove Kahler, che apparteneva a una ricca famiglia di origini ebraiche, risiedeva.

In questa lettera Kahler informa Mann dell'opera a cui stava lavorando in quel periodo, e che verrà parzialmente pubblicata qualche anno dopo in Svizzera (*Der deutsche Charakter in der Geschichte Europas*, 1937). La lettera si inserisce molto bene nell'itinerario che stiamo tracciando:

Ormai da diversi anni, all'incirca cinque, mi dedico a un progetto il cui tema e il cui senso impongono – laddove li si vogliano svolgere esattamente – un nuovo metodo di lavoro e una nuova forma di opera [*Werkform*]. Pressato dalle difficoltà spirituali e politiche che vedevo intorno a me, io volevo fare il tentativo di giungere a una conoscenza basilare dell'essenza [*Wesen*] di ciò che è Tedesco, non già come “storia tedesca”, non già come “psicologia dell'uomo tedesco”, bensì come una illustrazione che condensasse attraverso immagini [*bildhaft*] ciò che può essere definito come specificamente Tedesco, la qualità: Tedesco. Come ho detto, io non volevo – perché questo lo si è già spesso fatto e mi appare del tutto inutile ai fini di una conoscenza che voglia essere anche pratica – io non volevo dunque né analizzare né psicologizzare accademicamente, magari accostando le une alle altre singole qualità o riunendo insieme un sistema di qualità isolate; al posto di ciò, io volevo invece mostrare allo sguardo spirituale [*dem geistigen Blick*] il nesso morfologico in modo così pregnante come lo sguardo fisico che

³⁵ Cfr. A. Kiel, *Erich Kahler, ein „uomo universale“ des zwanzigsten Jahrhunderts*, p. 96. Kiel scrive che personaggi come Dacqué e Frobenius andrebbero considerati come precursori del nazionalsocialismo «malgrado le loro vaste conoscenze» (l'uso della preposizione non convince). Sul tema del “vedere”, applicato all'uomo e alle diverse specie animali (Spengler: «cosa vede la mosca coi suoi occhi di cristallo?»), il nome di Uexküll è di particolare rilievo. Cfr. J. von Uexküll, *Biologia teoretica*; Id., *Ambienti animali e ambienti umani*. L'influenza di Uexküll si avverte in A. Portmann, biologo con forti interessi filosofici, rifluiti nell'attività all'interno della cerchia Eranos di Olga Fröbe-Kapteyn (cfr. A. Portmann, *Le forme viventi*). Portmann è il biologo che Jaspers tiene presente nel suo libro sull'«età assiale» (cfr. K. Jaspers, *Origine e senso della storia*).

³⁶ E. von Kahler, *La professione della scienza*, p. 125.

penetra [*der eindringliche physische Blick*] è in grado di fare istantaneamente se applicato a una forma dotata di senso o al viso di un uomo. Con ciò io volevo applicare alla particolarità di un popolo, ad un determinato tipo spirituale di uomini quello stesso metodo che già alcuni amici hanno applicato a grandi persone in libri ormai famosi e a Lei ben noti, e che io stesso ho cercato di applicare ad una famiglia nel mio *Das Geschlecht Habsburg*.

Bisogna dunque fare sì *storia*, ma – aggiunge Kahler in un passaggio significativo – una storia *fisiognomica*. La lettera è evidentemente molto importante. Il progetto è quello di affidare la *storia* allo *sguardo*, di guardare la storia, letteralmente di guardarla in faccia.

6. «In dote per la vita ho ricevuto la sguardo»: a scrivere così, nei suoi dolorosi frammenti autobiografici, è uno dei grandi *veggenti* del Novecento, Oswald Spengler³⁷. Fidente nel dono ricevuto, Spengler lo applicò al mondo della storia e delle civiltà, giungendo ad affermare che il suo compito era quello di «guardare alla storia con l'occhio di un Dio»³⁸. Così si legge nella prima edizione del *Tramonto dell'Occidente*. Purtroppo Spengler cancellò la frase rivelatrice e provocatoria, dal chiaro sapore nietzscheano, nelle edizioni riviste e successive del suo capolavoro.

Guardare alla storia con l'occhio di un Dio significa per Spengler guardarvi «da una immensa lontananza», con uno sguardo sulle diverse civiltà «come lo si potrebbe dare a orizzonti che si aprono di là da una catena di montagne», e dunque «senza imporre la misura falsificatrice di un qualche ideale, senza riferirsi a se stessi, senza desideri, preoccupazioni e interna personale adesione». Solo così sarà possibile compiere «un'azione simile a quella di Copernico, al cui occhio la Luna smise di apparire più grande di Saturno»³⁹.

Nel *Tramonto dell'Occidente* Spengler insiste continuamente sul tema al centro della nostra indagine, scrivendo ad esempio che «il nostro sguardo si è fatto diverso, più freddo e più vasto»⁴⁰. «Più vasto» – egli precisa – perché «invece della squallida imagine di una storia mondiale lineare [...] io vedo una molteplicità di civiltà possenti»⁴¹. «Più freddo» perché è solo dalle proprie «prospettive da aquila», da lui sempre contrapposte alle altrui «prospettive da rana», che si guarderà alla storia da altezze tali da poter finalmente usci-

³⁷ O. Spengler, *A me stesso*, 1993, p. 17.

³⁸ O. Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*, vol. I, p. 136.

³⁹ O. Spengler, *Il tramonto dell'Occidente*, trad. it. di J. Evola, vol. I, pp. 152 sg. Da questa edizione cito anche nel prosieguito. Ricordo tuttavia che è recentissima la nuova traduzione del *Tramonto* procurata da Giuseppe Raciti.

⁴⁰ O. Spengler, *Il tramonto dell'Occidente*, vol. II, p. 726.

⁴¹ Ivi, vol. I, p. 40.

re fuori dalla angusta pelle storica dell'uomo d'Occidente, smettendo così di considerare l'Europa come il centro del mondo e della storia.

Un attento lettore di Spengler come Ernst Troeltsch contrapporrà a questa idea metaprospettica, apparentemente non eurocentrica (in realtà germano-centrica) la sua proposta di una «storia mondiale dell'uropeicità», assicurando di non trattarsi in tal caso di «arroganza da Europei» (si fa però, in verità, un po' di fatica a credergli)⁴².

Ecco dunque in Spengler, e in posizione dominante, l'occhio (*das Auge*). L'occhio dello storico e, ancora di più, del *morfologo* della storia, che è come l'occhio dell'aquila, l'occhio dallo sguardo inesorabile, l'occhio che fissa la preda innocente dall'altezza dei cieli come paralizzandola, l'occhio – si legge così nelle pagine violente dell'*Uomo e la tecnica* – in cui è già inscritta «l'idea del dominio». Ed è un peccato che sia andato perduto il lavoro scritto da Spengler nel 1904 per l'esame di Stato, di cui ci resta solo il titolo: *L'evoluzione dell'organo della vista nelle principali classi del regno animale*.

Attraverso questo occhio dotata di vista perfetta Spengler, morfologo e fisionomo, pretende di guardare letteralmente in faccia le civiltà, interpretando i tratti dei loro volti, oscuri per gli altri, ma chiari ed espressivi per lui. Ecco che, attraverso lo sguardo, Spengler disseppellisce e mette in rilievo ciò che per lui rappresenta la scoperta più preziosa: i simboli originari, gli *Ursymbole*:

*La scelta del simbolo originario, nell'istante in cui l'anima di una civiltà si desta nel suo paesaggio, decide tutto. Per chiunque sappia guardare così alla storia universale, essa ha qualcosa di emozionante*⁴³.

Vi è allora il simbolo primordiale della civiltà occidentale, *faustiana*: lo «spazio infinito»: qui tutto è un tendere oltre i limiti, un'ansia di lontananze, di incommensurabilità, di volontà di potenza. La sua espressione politica sono gli immensi Stati dinastici a estensione tendenzialmente planetaria, come l'impero di Carlo V su cui «non tramonta mai il Sole»; le sue teorie fisiche spaziano dall'infinitamente piccolo all'infinitamente lontano; le sue arti tendono a sciogliersi sempre più dall'elemento corporale, fino a smaterializzarsi completamente nell'arte musicale della fuga.

Ma questo non basta, perché lo sguardo penetrante del morfologo si fissa sulle altre civiltà della storia universale. L'obiettivo è sempre lo stesso: identificarne i simboli primordiali, *vederli*. Ecco la civiltà «antica», greco-romana,

⁴² E. Troeltsch, *Lo storicismo e i suoi problemi*, vol. III, pp. 25, 26, 34.

⁴³ O. Spengler, *Il tramonto dell'Occidente*, vol. I, p. 276 (traduzione fortemente modificata).

civiltà del «corpo» (*soma*) e, per questo, del «piccolo». È una civiltà del concretamente e fisicamente vicino, della statica, dell'ostilità verso le lontananze; per questo le sue manifestazioni statali, lungi dal dilatarsi in strutture dalle vaste dimensioni, si restringono al livello di atomi politici. Ecco, ancora, la civiltà «araba», *magica*, civiltà della «caverna», con la sua luce soffusa, come in una cripta. Ecco, infine, la civiltà russa, che è la civiltà della «pianura sconfinata»; qui l'anima si abbandona e si perde «in un mondo di fratelli, un mondo orizzontale, un mondo *anonimo*, un mondo del servire»⁴⁴.

6. Spengler gioca un ruolo eminente nella grande rassegna che nel 1921 un osservatore acuto come Troeltsch dedicò alla «rivoluzione nella scienza»⁴⁵. Di Spengler, Troeltsch parla diffusamente, nel suo importante testo, dopo aver trattato di George e della sua scuola, alla cui testa starebbe Gundolf (il Gundolf dei libri su Shakespeare, su Goethe e sullo stesso George). Troeltsch sa bene che Spengler non amava George (il profeta del tramonto accusava il poeta svevo di «estetismo»), come non lo amava nemmeno Thomas Mann, malgrado la stretta amicizia con discepoli di George come Bertram e poi Kahler. Tuttavia, il *Tramonto dell'Occidente* sembra a Troeltsch basarsi «in tutto e per tutto» sui metodi georgiani, da lui considerati come il cuore della «nuova scienza». Lo *Untergang des Abendlandes* sarebbe infatti «la prima radicale rivelazione in pubblico della nuova scienza»; a ciò esso dovrebbe «gran parte del proprio effetto entusiasmante» (Spengler non sarebbe stato contento, poiché riteneva che i suoi fossero *carmina non prius audita*). Ciò che Spengler avrebbe aggiunto all'eredità georgiana sarebbe «il particolare talento alla visione d'insieme o simbolizzazione delle tendenze o forze, dotato di una straordinaria forza plastico-artistica». Proprio nella «forza di simbolizzazione delle tendenze» Spengler avrebbe di molto sopravanzato Gundolf⁴⁶.

Su di una strada vicina a quella di Spengler si muoverebbe Keyserling col celebre *Reisetagebuch eines Philosophen*, libro definito anch'esso «come uno dei maggiori successi pubblici della nuova scienza»⁴⁷. Meno conosciuto, ma comunque di spirito affine, sarebbe quindi il libro sul *Paideuma* di Frobenius⁴⁸ (abbiamo già accennato all'alleanza fra Spengler e Frobenius all'insegna della morfologia delle civiltà, un'alleanza, anche questa, fra “veggenti”).

⁴⁴ D. Conte, *Introduzione a Spengler*, pp. 27 sg.

⁴⁵ E. Troeltsch, *La rivoluzione nella scienza*.

⁴⁶ Ivi, p. 25.

⁴⁷ Ivi, p. 26.

⁴⁸ *Ibid.*

La ricognizione di Troeltsch è davvero notevole, anche nell'energia con cui egli mette in rilievo l'«aiuto» (Troeltsch dice proprio così) offerto alla «nuova scienza» dalla scuola fenomenologica di Husserl, centralizzante la «visione di leggi e di essenza»⁴⁹.

Tuttavia la pagina forse più brillante, e certamente una delle più chiare e istruttive della *Rivoluzione nella scienza*, è quella in cui Troeltsch affronta, con risultati notevoli, il Worringer della famosa conferenza sulle *Künstlerische Zeitfragen*, i *Problemi artistici del presente* (1921). Per Worringer – osserva Troeltsch – l'arte moderna e contemporanea sarebbe in crisi, costituirebbe uno sforzo a vuoto. Lo spirito artistico, fuggito via dall'arte, si sarebbe rifugiato «nel pensiero, nella scienza», dove «si troverebbe ora legittimamente a casa propria»⁵⁰. Bertram, Gundolf, Scheler, Spengler e Keyserling sarebbero quindi anche per il Worringer ripreso da Troeltsch i rappresentanti di una nuova scienza «visionaria». Worringer si chiede:

Perché cerchiamo la spiritualità creativa del nostro tempo nelle immagini pittoriche, quando essa si trova nelle nostre immagini di pensiero? [...] Appaiono libri che sono visioni scientificamente disciplinate, nutriti di una sensibilità di visione storica che è la più pura incarnazione del tempo⁵¹.

Le nuove prospettive, le nuove immagini: dov'è – continua a chiedersi Worringer – che esse vanno rintracciate; «nei quadri espressionisti o nella cerchia delle ricerche fenomenologiche?»

Questi libri irraggiano un nuovo fluido, il quale permette di riconoscere che essi sono nutriti di vita in un modo nuovo, che essi, detto in breve, sono prodotti di una nuova *sensibilità del pensiero* [...], sono visioni esatte, sogni di chi è molto sveglio e molto consapevole⁵².

Il commento di Troeltsch a questa pagina è il seguente: «tali parole caratterizzano meglio di qualunque altra le nuove scienze dello spirito. Esse sono la proclamazione di una nuova rivoluzione spirituale contro la corporazione e la tradizione»⁵³.

7. La nostra ricostruzione potrebbe facilmente essere estesa ad altri esponenti di primo piano della cultura novecentesca. Tra questi Ernst Jünger, che

⁴⁹ Ivi, p. 15.

⁵⁰ Ivi, p. 27.

⁵¹ Ivi, p. 28.

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*

nell'*Operaio* afferma che «la visione di forme è un atto rivoluzionario»⁵⁴. Di là a un passo, nel 1933, egli collegherà il tema al centro della nostra attenzione, l'immagine, con la crescente importanza del «libro illustrato», a sua volta interpretato sulla linea del primitivismo: «tra i molteplici segnali di un nuovo primitivismo rientra anche il fatto che il libro illustrato torna ad avere un suo ruolo. Resta poi da vedere se tale primitivismo vada accolta come cosa gradita o sgradita. In tutti i casi, è certo che ci si debba fare i conti»⁵⁵. Sono parole che avrebbero potuto essere pronunciate nella cerchia Kridwiß.

Tuttavia basta così, possiamo mettere un punto alla nostra ricostruzione, già sufficientemente ampia. In conclusione, anche riagganciandoci al nesso tra immagini e politica che sta nel titolo di queste pagine, può essere lecito lanciare una domanda semplice, forse semplificante, ci si augura non semplicistica: non sarà che l'occhio è «di destra», mentre le parole ed il concetto sono «di sinistra»?

Siamo partiti dal *Doctor Faustus* di Thomas Mann: lì è senz'altro così, *cum grano salis*. La cerchia Kridwiß è un cenacolo di intellettuali prefascisti: il loro interesse verso forme di comunicazione più dirette, efficaci e plastiche, meno controvertibili e meno appesantite dalle fatiche delle argomentazioni discorsive, porta scritto in fronte il marchio dell'irrazionalismo, con le sue chiare precipitazioni e *fascinazioni* politiche (a cui lo stesso Mann, insieme con tanti altri, ieri e oggi, non fu impermeabile).

Questo irrazionalismo, tendendo verso la visione, l'essenzializzazione, la simbolizzazione si approfondisce anche in una forma di raffinato primitivismo, quasi una vichiana «barbarie della riflessione», cui la musica di Adrian Leverkühn, il compositore geniale segretamente fascista, non è estranea. Nella prospettiva di Mann questi fenomeni si inscrivono in più generali processi di disumanamento, di crisi del modello umanistico, di *illetteralizzazione*.

E a proposito di «illetteralizzazione»: in occasione della sua conferenza su *Studi umanistici e umanesimo*, tenuta a Budapest nel giugno del 1936, Thomas Mann ha gettato uno sguardo preoccupato su di un possibile scenario del futuro: «un mondo illetterato, ottusamente circoscritto alla tecnica e allo sport», un mondo la cui «progressiva cafonaggine linguistica» andrebbe di pari passo col suo «abbrutimento e impoverimento mentale»⁵⁶.

⁵⁴ E. Jünger, *L'Operaio*, p. 99.

⁵⁵ E. Jünger, *Scritti politici e di guerra 1919-1933*, vol. III, p. 233. È notevole che, in una lunga nota di *Origine e senso della storia* dedicata alla produzione dei fratelli Jünger (Ernst e Friedrich Georg), Karl Jaspers parli di «un'analogia con il pensiero mitologico: non cognizione, ma immagine; non analisi, ma abbozzo di una visione» (p. 162).

⁵⁶ Th. Mann, *Studi umanistici e umanesimo*, p. 504.

Si tratta di parole pronunciate più di ottant'anni fa, che nulla hanno perduto della loro drammatica attualità, anzi. Ci si consola pensando che anche piccole occasioni come la nostra odierna, occasioni di incontro e di confronto tra studiosi e studenti tenute in ambienti dove ancora circola lo spirito delle Lettere, che è spirito umanistico e di umanità, possano andare in un'altra direzione.

Bibliografia

- E. Bertram, *Nietzsche. Versuch einer Mythologie*, Berlin, 1918.
- D. Conte, *Introduzione a Spengler*, Roma-Bari, 1997.
- D. Conte, *Fondamento e stabilità fra catastrofi: su di uno scritto giovanile di Erich von Kahler*, in «Giornale critico della filosofia italiana», LXXVII, 1998, pp. 44-52.
- D. Conte, «Spazzare il cuore con la scopa». Crisi dell'individuo, primitività e fascismo nel Doctor Faustus, in Id., *Viandante nel Novecento. Thomas Mann e la storia*, Roma, 2019, pp. 159-190.
- D. Conte, *La stanza di Barbablù. I diari di Thomas Mann come fonte psicologica e storica*, in «Cultura Tedesca», 58, 2020, pp. 191-213.
- E. Dacqué, *Urwelt, Sage und Menschheit. Eine naturhistorisch-metaphysische Studie*, München, 1924.
- E. Dacqué, *Werk und Wirkung. Eine Rechenschaft*, aus dem Nachlaß herausgegeben von M. Schröter, München, 1948.
- O. Goldberg, *Die Wirklichkeit der Hebräer. Einleitung in das System des Pentateuch*, Berlin, 1925.
- Fr. Gundolf, *Goethe*, Berlin, 1918.
- K. Jaspers, *Origine e senso della storia* (1949), trad. it. di A. Guadagnin, introduzione di R. Regni, Milano, 2014.
- E. Jünger, *L'Operaio. Dominio e forma* (1932), edizione italiana a cura di Q. Principe, Parma, 1991.
- E. Jünger, *Scritti politici e di guerra 1919-1933*, 3 voll., raccolti e commentati da S.O. Berggötz, trad. it. di A. Iadicicco, Gorizia, 2003.
- E. von Kahler, *Das Geschlecht Habsburg*, München, 1919.
- E. von Kahler, *Israel unter den Völkern*, Zürich, 1936.
- E. von Kahler, *Der deutsche Charakter in der Geschichte Europas*, Zürich, 1937.
- E. von Kahler, *Man the Measure. A New Approach to History*, New York, 1943.
- E. von Kahler, *Säkularisierung des Teufels*, in «Neue Rundschau», Stockholm, 1948, Jg. 59, H. 10, pp. 185-202.
- E. von Kahler, *Die Verantwortung des Geistes. Gesammelte Aufsätze*, Frankfurt a.M., 1952.
- E. von Kahler, *The Orbit of Thomas Mann*, Princeton, 1969.
- E. von Kahler, *La professione della scienza*, a cura di E. Massimilla, con una presentazione di F. Tessitore, Napoli, 1996.
- E. Kantorowicz, *Kaiser Friedrich II*, Berlin, 1927.
- A. Kiel, *Erich Kahler, ein „uomo universale“ des zwanzigsten Jahrhunderts – seine Begegnungen mit bedeutenden Zeitgenossen. Vom Georgekreis, Max Weber bis Hermann Broch und Thomas Mann*, Bern e altri, 1989.
- G. Lauer, *Die verspätete Revolution: Erich von Kahler. Wissenschaftsgeschichte zwischen konservativer Revolution und Exil*, Berlin-New York, 1995.
- Th. Mann, *Erich von Kahler*, in Id., *Scritti minori*, Milano, 1958, pp. 754-757.

- Th. Mann, *Tagebücher 1946-1948*, a cura di I. Jens, Frankfurt a.M., 1989.
- Th. Mann - E. von Kahler, *Briefwechsel 1931-1955*, herausgegeben und kommentiert vom M. Assmann, Hamburg, 1993.
- Th. Mann, *Lettere*, a cura di I.A. Chiusano, Milano, 1997.
- Th. Mann, *La posizione di Freud nella storia dello spirito moderno*, in Id., *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, a cura di A. Landolfi, Milano, 1997, pp. 1349-1375.
- Th. Mann, *Ur e il diluvio universale* (1931), in appendice a *Giuseppe e i suoi fratelli*, a cura e con un saggio introduttivo di F. Cambi, traduzione di B. Arzeni, 2 voll., Milano, 2001, vol. II, pp. 1456-1457.
- Th. Mann, *Doctor Faustus. La vita del compositore tedesco Adrian Leverkühn narrata da un amico*, nuova edizione tradotta e commentata da L. Crescenzi, Milano, 2016.
- E. Massimilla, *Intorno a Weber. Scienza, vita e valori nella polemica su Wissenschaft als Beruf*, Napoli, 2000.
- Fr. Meinecke, *Causalità e valori nella storia*, in Id., *Pagine di storiografia e filosofia della storia*, a cura di G. Di Costanzo, Napoli, 1984, pp. 241-271.
- A. Portmann, *Le forme viventi. Nuove prospettive della biologia* (1965), trad. it. di B. Porena, Milano, 1989.
- O. Spengler, *A me stesso*, a cura di G. Gurisatti, Milano, 1993.
- O. Spengler, *Der Untergang des Abendlandes. Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte*, vol. I, *Gestalt und Wirklichkeit*, München, 1918.
- O. Spengler, *Il tramonto dell'Occidente. Lineamenti di una morfologia della storia mondiale*, 2 voll., trad. it. di J. Evola, Milano, 1978.
- O. Spengler, *Il tramonto dell'Occidente. Lineamenti di una morfologia della storia universale*, 2 voll., trad. it. di G. Raciti, Torino, 2017-2019.
- E. Troeltsch, *Lo storicismo e i suoi problemi* (1922), a cura di G. Cantillo - F. Tessitore, 3 voll., Napoli, 1985.
- E. Troeltsch, *La rivoluzione nella scienza*, a cura di V. Pinto, Napoli, 2001.
- J. von Uexküll, *Biologia teoretica* (1920), a cura e con introduzione di L. Guidetti, Macerata, 2015.
- J. von Uexküll, *Ambienti animali e ambienti umani. Una passeggiata in mondi sconosciuti e invisibili* (1934), a cura di M. Mazzeo, con illustrazioni di G. Kriszat, Macerata, 2010.
- M. Weber, *Sociologia delle religioni*, a cura di C. Sebastiani, 2 voll., Torino, 1976.
- M. Weber, *La scienza come professione*, trad. it. di P. Rossi, in Id., *La scienza come professione. La politica come professione*, con una introduzione di W. Schluchter, Torino, 2004, pp. 3-44.
- H. Wysling, *Wer ist Professor Kuckuck? Zu einem der letzten "großen Gespräche" Thomas Manns*, in Id., *Ausgewählte Aufsätze 1963-1995*, hrsg. von Th. Sprecher - C. Bernini, Frankfurt a.M., 1996, pp. 285-309.

Lettori, spettatori, giudici. Immaginazione letteraria e abilità morali in Adam Smith e Martha C. Nussbaum

Mariafilomena Anzalone

Smith attribuisce grande importanza alla letteratura quale fonte di guida morale. Questa importanza deriva dal fatto che la condizione di lettore è, in effetti, una costruzione artificiale della condizione di spettatore imparziale in quanto ci porta ad assumere spontaneamente un atteggiamento che si addice al buon cittadino e al buon giudice¹.

Con queste parole Martha Nussbaum riconosce ad Adam Smith il merito di aver individuato uno specifico valore etico nell'esperienza estetica della lettura: quello di aiutarci a diventare spettatori e giudici imparziali. Il conseguimento di tale obiettivo è strettamente connesso allo sviluppo di un'altra capacità ritenuta essenziale per una «posizione etica che ci chiede di preoccuparci del bene di altre persone le cui vite sono lontane dalla nostra»², e cioè l'immaginazione letteraria o narrativa³. Grazie ai processi immedesimativi e simpatetici cui dà luogo e alle correlate emozioni, essa coinvolge gli agenti morali e migliora la loro capacità di giudizio, rivelandosi fattore determinante per «un'etica del rispetto imparziale per la dignità umana»⁴. Convinta che le emozioni del lettore/spettatore costituiscano una componente decisiva del «buon giudizio etico»⁵ e vadano quindi recuperate all'interno della razionali-

¹ M.C. Nussbaum, *Giustizia poetica*, p. 120.

² Ivi, p. 30. Fin dalle sue prime riflessioni su questi temi, la filosofa connette esplicitamente l'interesse per la letteratura ad un'etica che non si interroga kantianamente su quale sia il proprio dovere morale, ma si chiede «come si dovrebbe vivere?». Cfr. M.C. Nussbaum, *Love's Knowledge*, pp. 167 e sgg. Sulla riflessione etica di Nussbaum cfr. almeno P. Donatelli, *Valore e possibilità di vita*, pp. 97-119; S.F. Magni, *Etica delle capacità*, pp. 93-135.

³ Mentre in Smith non è presente nessuna delle due locuzioni – sebbene ne sia presente il concetto – Nussbaum le usa entrambe, privilegiando talvolta l'una, talvolta l'altra (cfr. almeno il cap. 3 in *Coltivare l'umanità*, e il cap. 1 in *Giustizia poetica*). Sebbene la filosofa non istituisca una precisa distinzione terminologica, con l'aggettivo “narrativa” sembra riferirsi ad un uso dell'immaginazione non necessariamente legato alla lettura, ma anche all'ascolto o alla narrazione in prima persona.

⁴ M.C. Nussbaum, *Giustizia poetica*, p. 30.

⁵ *Ibid.*

tà pubblica⁶, Nussbaum individua un profondo rapporto tra immaginazione letteraria e abilità morali le cui implicazioni sono tutt'ora oggetto di approfondimento e discussione⁷.

In questo scritto analizzeremo tale rapporto focalizzando l'attenzione sul ruolo che l'immaginazione letteraria svolge nella costruzione della posizione di spettatore/lettore imparziale. A tale scopo esamineremo su quali fondamenti Smith e Nussbaum stabiliscono un nesso, più o meno strutturale, tra immaginazione, dimensione emotiva e letteratura, giungendo ad attribuirgli una rilevanza di ordine morale. Anche attraverso il confronto tra le loro posizioni, cercheremo, infine, di far emergere le potenzialità e i limiti di un approccio che, soprattutto nel caso di Nussbaum, istituisce una connessione lineare tra esercizio della lettura e imparzialità del giudizio morale.

1. *Dislocamenti immaginari*

All'interno della morale della simpatia di Smith, l'immaginazione svolge una funzione essenziale⁸. Poiché la simpatia è sempre accompagnata da un atto valutativo, essa, oltre all'immedesimazione nei sentimenti e nelle emozioni altrui, implica anche un sentire che quei sentimenti sono una risposta emotiva su cui si può convergere. Configurandosi come un processo cognitivamente più articolato del mero contagio emotivo, la simpatia non sorge tanto dalla semplice osservazione della passione altrui ma «dalla vista della situazione che la suscita»⁹. Di conseguenza, lo spettatore deve non solo riconoscere il tipo di passione che ha di fronte, ma ricostruire la condotta dell'attore e il contesto in cui essa si colloca. Tale esercizio è intrinsecamente legato proprio all'operare dell'immaginazione: data la limitatezza delle nostre percezioni sensoriali, che non ci consentono di avere un'esperienza diretta del vissuto altrui, è l'immaginazione – che potremmo definire simpatetica, visto che costituisce la condizione di possibilità della simpatia – a farci uscire dal solipsismo a cui sembrano condannarci i nostri

⁶ In proposito si veda F. Abbate, *L'occhio della compassione*, cap. I.

⁷ Per una rassegna degli sviluppi più recenti di tale dibattito, che si è interrogato, in particolare, sull'effettiva forza motivazionale dell'empatia suscitata dall'immaginazione letteraria cfr. almeno L. Boella, *Empatie*, pp. 137 e sgg.

⁸ Sull'epistemologia morale smithiana in cui il ruolo decisivo della percezione e dell'immaginazione fa emergere una convergenza tra piano estetico e piano etico, si veda: J.R. Harrison, *Imagination and Aesthetics*, pp. 91-111; Ch.L. Griswold, *Adam Smith and the Virtues of Enlightenment*, pp. 110 e sgg.; R. Fudge, *Sympathy, Beauty, and Sentiment*, pp. 133-146; C. Labio, *Adam Smith's Aesthetics*, pp. 105-125.

⁹ A. Smith, *Teoria dei sentimenti morali*, p. 86.

sensi. Grazie ad essa possiamo metterci nella situazione dell'altro, fingerci addirittura «nel suo corpo»¹⁰ e attuare un immaginario scambio di posto.

Si tratta, evidentemente, di un'operazione che va oltre il rispecchiamento emotivo e si colloca in una dimensione legata più all'attiva contestualizzazione della passione che alla reazione provocata dall'osservazione della passione stessa. Di fronte a qualcuno che esprime la sua sofferenza lamentandosi genericamente, può sorgere nello spettatore un'altrettanto generica curiosità di sapere cosa gli sia accaduto. È solo dopo aver compreso le ragioni della sua sofferenza e averla inserita in un contesto in cui essa acquista significato e valore che si dà «un'effettiva simpatia del tutto consapevole»¹¹, accompagnata da partecipazione emotiva: l'immaginario dislocamento nella posizione dell'altro può avere luogo e determinare una passione simpatetica (concorde o discorda). C'è bisogno, quindi, di comprensione e conoscenza della situazione, di un racconto, di una narrazione che fornisca allo spettatore un contesto specifico in cui inserire e particolarizzare l'idea generale e vaga del vissuto altrui, determinando il significato delle sue emozioni.

Le potenzialità ricostruttive e proiettive dell'immaginazione sono tali da riuscire, in alcune occasioni, a suscitare nello spettatore anche passioni che l'agente non manifesta apertamente o addirittura non prova. Scrive Smith:

Proviamo a volte, al posto di un altro, una passione della quale lui stesso sembra del tutto incapace, perché, quando ci mettiamo nei suoi panni, quella passione sorge in noi dall'immaginazione, nonostante non sorga in lui dalla realtà¹².

Si arrossisce, così, per la spudoratezza di un altro anche se egli non è affatto imbarazzato, né si vergogna per l'inopportunità del suo comportamento. La vergogna sorge nello spettatore che immagina di trovarsi nella sua situazione e si chiede: cosa proverebbe il mio sfrontato amico se fosse capace di osservarsi come io lo osservo?

Rispondendo a tale interrogativo lo spettatore formula i giudizi di appropriatezza o inappropriatezza sulla condotta altrui, giudizi che, però, non possono essere ancora considerati morali. Essi, infatti, si basano sul *proprium*, su criteri di valutazione personali¹³ che il dislocamento immaginario nella posizione

¹⁰ Ivi, p. 82.

¹¹ Ivi, p. 86.

¹² *Ibid.*

¹³ Poiché utilizziamo sempre le nostre facoltà come metro per giudicare la stessa facoltà di un altro, i sentimenti che proviamo come spettatori sono le misure in base alle quali valutiamo i sentimenti degli agenti, trovandoli giusti e appropriati se concordano con i nostri. Cfr. ivi, pp. 93-94.

dell'altro non è riuscito, di per sé, a scalfire. Al fine di evitare che i sentimenti dello spettatore siano l'unico metro di valutazione e che il giudizio morale si riduca a una questione di successo pubblico, Smith teorizza un ulteriore sforzo immaginativo: per elaborare giudizi morali, sia sugli altri che su sé stessi, bisogna esaminare tanto la propria che l'altrui condotta sotto la luce in cui la vedrebbe un immaginario spettatore imparziale e ben informato e chiedersi se potrebbe o meno simpatizzare con i sentimenti dell'agente. La figura dello spettatore imparziale, «del tutto franca ed equa»¹⁴, presuppone quella capacità di porsi immaginativamente nella prospettiva di un altro che abbiamo visto operare già nel giudizio di appropriatezza; ma esige che quest'altro sia a sua volta immaginato come collocato in una posizione generale, terza, rispetto alla situazione da valutare, su cui è ben informato, pur non essendovi coinvolto.

Il valore morale della simpatia si radica proprio nel suo essenziale riferimento a questa prospettiva terza la cui origine, all'interno della coscienza individuale, viene connessa da Smith alla presenza materiale degli altri. Arriviamo ad immaginare lo spettatore imparziale, infatti, grazie all'esperienza della faziosità dei giudizi che il «tribunale inferiore» della società esprime sul nostro conto. Tale esperienza suscita l'esigenza di rivolgersi ad un «tribunale superiore», di «istituire» nella mente un giudice supremo: «l'uomo interiore», l'«immaginato spettatore imparziale e ben informato»¹⁵. Questa operazione, che segna la nascita della coscienza morale, richiede un uso dell'immaginazione per certi versi analogo a quello che la nostra mente fa quando deve, in sede conoscitiva, stabilire un confronto tra oggetti posti a distanze diverse da noi¹⁶. Se, nella posizione in cui siamo collocati, la casa che vediamo in lontananza appare più piccola del libro poggiato sulla nostra scrivania, trasportandoci con l'immaginazione in una posizione differente ed equidistante, li potremo adeguatamente paragonare. Questa operazione, che l'esperienza insegna a compiere in modo quasi meccanico e inconsapevole, va fatta pure con gli «occhi» della mente allorché consideriamo moralmente noi stessi e gli altri. Anche il nostro sguardo morale, infatti, è incline a vedere ciò che ci riguarda come più grande e più rilevante di ciò che riguarda gli altri, i cui interessi, visti dalla nostra posizione, non assumono mai la stessa importanza dei nostri¹⁷.

¹⁴ Ivi, p. 283.

¹⁵ Ivi, p. 285.

¹⁶ Cfr. ivi, p. 290. Si vedano in proposito le riflessioni presenti nel saggio giovanile *Of the External Senses* sul ruolo dell'immaginazione e sulla distinzione tra oggetto tangibile e oggetto visibile. Cfr. A. Smith, *Saggi filosofici*, pp. 157 e sgg.

¹⁷ Cfr. A. Smith, *Teoria dei sentimenti morali*, pp. 293 e sgg.

2. *Le passioni tra immaginazione e letteratura*

Frutto di un dislocamento immaginario, lo spettatore imparziale prova sentimenti simpatetici su cui si basano i giudizi morali. Tali sentimenti, lungi dall'essere il mero riverbero di quelli dell'agente, sono mediati da un'attenta raccolta di informazioni e fondati su atti di riflessione e immaginazione. Del resto, come Smith spiega nella *Theory*, l'immaginazione è all'origine di tutte quelle passioni umane che non derivano dal corpo, che, cioè, non sono legate a particolari disposizioni fisiche (appetito, dolore fisico, passione sessuale), ma scaturiscono interamente dall'immaginare una situazione e uno scambio di posto con un altro individuo. Queste ultime (compassione, odio, risentimento, pena, gioia, etc.) sono le passioni su cui si basano i sentimenti di approvazione e disapprovazione morale e, nel contempo, quelle con cui è più agevole simpatizzare. La maggiore duttilità dell'immaginazione rispetto al corpo – che può essere solo in parte colpito da quanto colpisce un altro corpo – fa sì che essa assuma facilmente «la forma e la configurazione»¹⁸ dell'immaginazione di chi è vicino. Per questo, non sarà complicato simpatizzare con un amico improvvisamente ridotto in povertà: poiché la sua sofferenza proviene dall'immaginazione che, procedendo tramite relazioni associative, gli prospetta tutte le possibili conseguenze della sua disgraziata situazione, anche noi potremo sentirla, rappresentandoci immaginativamente la stessa catena di tristi circostanze.

Nel caso delle passioni di origine corporea questo processo è molto più arduo, ma reso in qualche misura possibile, secondo Smith, proprio dall'immaginazione, alimentata dalla narrazione. Osservando una persona affamata, non proveremo mai fame se non ne condividiamo la stessa disposizione fisica; ma, se «ne leggiamo la descrizione nelle cronache di un assedio o di un viaggio per mare»¹⁹, immaginando la sua paura e i suoi tormenti, potremo parteciparvi simpateticamente. Analogamente, assistendo ad una tragedia incentrata sul dolore fisico dovuto dalla perdita di una gamba, non proveremo simpatia per il dolore fisico portato in scena²⁰ che, anzi, ci apparirebbe probabilmente

¹⁸ Ivi, p. 114.

¹⁹ Ivi, p. 112.

²⁰ Mentre il dolore fisico si dimentica appena cessa di provocare fastidio, il dolore dell'anima persiste anche quando viene meno la causa che l'ha suscitato: l'offesa di un amico continua a farci male anche quando egli cessa di pronunciarla perché, secondo Smith, ci disturba di più un'idea dell'immaginazione che un oggetto dei sensi, cfr. ivi, p. 115.

bizzarro, se non ridicolo. Se, invece, fosse paventato il pericolo di una tale perdita, o raccontate le circostanze in cui è avvenuta, l'immaginazione consentirebbe di simpatizzare con la paura o l'angoscia che il dolore determina, passioni che ci interessano maggiormente, visto che in qualche modo possono essere collegate al nostro vissuto²¹. Riferendosi ad una delle tragedie cui si richiamerà Nussbaum per esemplificare l'operare dell'immaginazione letteraria e il suo ruolo nei sentimenti di compassione, Smith osserva:

Non è il piede dolorante, ma la solitudine di Filottete che ci colpisce, e diffonde su quell'affascinante tragedia quella romantica atmosfera selvaggia, così piacevole per l'immaginazione²².

In un dispositivo teorico del genere, in cui l'elemento informativo e narrativo è così rilevante per il darsi dei processi simpatetici, è evidente che essi possano scattare leggendo un libro di storia, quando, lasciandoci «trasportare dalla fantasia nelle scene di quelle avventure lontane e dimenticate (...) immaginiamo di recitare in prima persona la parte di Scipione o di Camillo, di Timoleonte o di Aristide»²³. Ed è da questa immedesimazione immaginaria che nasce in noi anche la «gioia» che proviamo per «la liberazione degli eroi delle tragedie o dei racconti fantastici che ci stanno a cuore»²⁴.

I numerosi esempi che Smith, nella *Theory*, trae dalle opere teatrali o dai romanzi dell'epoca mostrano come l'esercizio della simpatia, che si realizzi in rapporto a passioni di individui concreti o di personaggi fittizi, sia essenzialmente immaginativo, anzi, fondato su quella che Smith definisce «l'illusione dell'immaginazione» per cui arriviamo a trasporci nel punto di vista degli altri pur sapendo che non è possibile un'autentica identificazione con il loro vissuto²⁵. Anche l'immedesimazione più profonda e completa è, infatti,

²¹ Questo meccanismo spiega anche perché le tragedie d'amore hanno tanto successo, sebbene l'amore, essendo una passione che deriva da una particolare inclinazione dell'immaginazione, susciti di per sé minore simpatia di altre passioni. A consentire la condivisione simpatetica sono, infatti, le passioni secondarie che l'amore suscita e che la tragedia rappresenta. Cfr. *ivi*, pp. 118 e sgg. Sull'esclusione dell'amore dal giudizio simpatetico dello spettatore morale, si veda l'analisi critica di Nussbaum in *Loves' Knowledge*, pp. 339 e sgg.

²² A. Smith, *Teoria dei sentimenti morali*, p. 117. Mentre Nussbaum, sulla scia di Aristotele, sostiene che la narrativa, mettendo «a fuoco il possibile», sia superiore alla storia che «si limita a registrare ciò che è accaduto nei fatti» (*Giustizia poetica*, p. 39), per Smith gli scritti di storia, a differenza dei romanzi, «il cui unico scopo è quello di divertire», sono finalizzati anche all'«istruzione del lettore», perché la realtà dei fatti narrati li rende una fonte informativa utile alla loro condotta futura. Cfr. A. Smith, *Lezioni di retorica*, pp. 271 e sgg.

²³ A. Smith, *Teoria dei sentimenti morali*, p. 192.

²⁴ *Ivi*, p. 83. Nussbaum definisce *Filottete* un'opera che offre «intuizioni fondamentali sulla sventura e i vantaggi sociali della compassione», *Giustizia poetica*, p. 41. Sul rapporto smithiano con la tradizione classica, si veda invece G. Vivenza, *Adam Smith and the Classics*, cap. II.

²⁵ Cfr. A. Smith, *Teoria dei sentimenti morali*, p. 88, dove Smith espone il caso paradossale della simpatia per

pur sempre uno scambio di posto immaginario in cui proveremo sentimenti e passioni più deboli e meno vivaci di coloro con cui ci immedesimiamo. Questa natura asintotica del processo simpatetico, che per certi versi lo accomuna al rapporto tra originale e copia nelle arti imitative²⁶, si esprime nella «consapevolezza segreta»²⁷ del fatto che lo scambio di posizione è solo immaginario, che i nostri vissuti sono distinti da quelli dell'agente. Ma questo non intacca la rilevanza morale e sociale di tale dislocamento, senza il quale non saremmo in grado né di comprendere i sentimenti altrui, né di realizzare tra questi e i nostri quella «corrispondenza reciproca sufficiente per l'armonia della società»²⁸. Per quanto la sofferenza del mio amico sia differente dalla compassione che provo per lui, i nostri sentimenti si corrispondono e tale corrispondenza favorisce la concordia e la coesione sociale. Ed è in vista di questo fine che, secondo Smith, la natura ha "insegnato" agli uomini a scambiarsi immaginariamente e reciprocamente di posto. Questo scambio, infatti, non avviene solo quando siamo spettatori, ma anche quando, da "attori", desideriamo che gli altri comprendano il nostro vissuto. A tale scopo, attenuiamo le nostre passioni, o almeno la loro manifestazione, cerchiamo di renderle condivisibili per lo spettatore, immaginando di essere al suo posto. Tale sforzo, grazie al quale l'agente, avvertendo la più debole passione riflessa dello spettatore riesce anche a vedersi sotto una luce «franca e imparziale»²⁹, testimonia la fondamentale funzione correttiva e di mediazione regolativa che, secondo Smith, svolgono gli spettatori reali e, in sede morale, l'immaginario spettatore imparziale³⁰. Funzione che è essenziale alla costruzione del sé sociale e richiede un'educazione all'autocontrollo necessaria per emendare la naturale parzialità dei nostri «sentimenti

i defunti. Se, quando valutiamo gli altri, «l'illusione dell'immaginazione» costituisce una risorsa dal punto di vista morale, perché amplia la nostra esperienza percettiva così come la nostra capacità di giudizio, nel caso dell'autovalutazione essa può assumere una connotazione moralmente negativa a causa del sentimento egoistico dell'amore di sé, tessendo «il velo misterioso dell'autoillusione», ivi, p. 229. In proposito mi sia consentito rinviare a M. Anzalone, *Mentire a se stessi*, pp. 36 e sgg.

²⁶ Nel saggio smithiano *Of the Nature of that Imitation which takes places in what are called the Imitative Arts* la disparità tra imitato e imitante «evoca, ad un tempo, un criterio analogico ed uno immaginativo, entrambi essenziali nel metodo smithiano», A. Zanini, *Adam Smith*, p. 72; cfr. anche C. Labio, *Adam Smith's Aesthetics*, pp. 117 e sgg.

²⁷ A. Smith, *Teoria dei sentimenti morali*, p. 103.

²⁸ Ivi, p. 104.

²⁹ Ivi, p. 105.

³⁰ Su questa figura centrale dell'etica di Smith cfr. almeno D.D. Raphael, *The Impartial Spectator*; E. Lecaldano, *Simpatia*, pp. 52-59.

passivi»³¹. Proprio in relazione a tale obiettivo Smith valorizza il ruolo delle opere letterarie: consentendo un costante cambio di posizione, permettendo di sperimentare una varietà di prospettive, esse favoriscono la modulazione emotiva necessaria per un armonico funzionamento della società.

Animato da un autentico interesse per la retorica e le strategie discorsive, che lo spinge ad analizzare le diverse forme di comunicazione in funzione della partecipazione simpatetica dei lettori o degli ascoltatori³², Smith, nella *Theory*, intreccia con l'analisi filosofica numerosi elementi narrativi e letterari³³. Se questo ricorso, da un lato, rinvia a quella che, secondo alcuni interpreti, è la fondamentale dimensione retorica della sua etica³⁴; dall'altro, deriva dalla convinzione che lo studio delle opere letterarie sia uno degli strumenti più efficaci per introdurre gli studenti alla filosofia³⁵. Ad una considerazione «astratta e generale» della virtù e del vizio, quale è sovente quella della filosofia che, non riuscendo sempre a formarsi un'idea «davvero chiara e distinta» di «una particolare azione crudele o buona», deve accontentarsi dell'«idea vaga e indeterminata che gli viene suggerita dai nomi generali di quella qualità», Smith oppone l'efficacia del ricorso ai «casi particolari»³⁶. Ma tale ricorso, soprattutto quando chiama in causa le infinite sfumature e variazioni del sentire umano, richiede che esse siano descritte con «una matita delicata e accurata»³⁷. Se la filosofia ha mostrato sovente di esserne priva, essa è propria, invece, di alcuni scrittori moderni «che meglio di tutti tratteggiano le raffinatezze e le tenerezze dell'amore e dell'amicizia, e di tutti gli altri affetti privati e domestici»³⁸.

³¹ A. Smith, *Teoria dei sentimenti morali*, p. 294. A differenza dei principi attivi, costituiti da quei sentimenti e quelle passioni che scegliamo come guida del nostro agire, i sentimenti passivi sono quelli che si generano a partire da un'affezione dovuta a qualcosa di esterno.

³² Cfr. A. Smith, *Lezioni di retorica*.

³³ Cfr. Ch.L. Griswold, *Adam Smith and the Virtues of Enlightenment*, pp. 59 e ss. Griswold sostiene che la *Theory*, anche sul piano formale e stilistico, assuma spesso le «caratteristiche di un romanzo», essendo modellata «sulla rappresentazione letteraria, anzi "drammatica"».

³⁴ Cfr. P. Berlanda, *La simpatia e lo spettatore imparziale*, secondo il quale il carattere retorico della morale è dovuto al fatto che le sue regole richiedono consenso e non adesione necessaria in quanto non attengono al piano logico-dimostrativo ma a quello comunicativo della discussione e del confronto.

³⁵ Si veda in proposito quanto riferisce uno degli studenti di Smith, John Millar, riportato da R. Salvucci, *Introduzione*, pp. 20 e sgg.

³⁶ A. Smith, *Teoria dei sentimenti morali*, p. 181. Sul valore degli «esempi particolari», che Smith attinge anche dalla letteratura, cfr. *ivi*, p. 381.

³⁷ *Ivi*, p. 616.

³⁸ *Ivi*, p. 304. Tra gli scrittori citati da Smith (Racine, Voltaire, Marivaux, Riccoboni) c'è anche Samuel Richardson, autore di romanzi di grande successo come *Pamela* (1740) e *Clarissa* (1748).

3. *Immaginazione, emozioni, storie*

All'interno dell'epistemologia morale smithiana l'immaginazione presenta tutta una serie di caratteristiche: amplia i confini della nostra esperienza percettiva; ha un potere ricostruttivo e proiettivo che richiama i meccanismi narrativi; suscita le passioni e i sentimenti simpatetici su cui si fonda il giudizio morale; "costruisce" la figura dello spettatore imparziale. Pur non parlando mai esplicitamente di immaginazione letteraria o narrativa, Smith considera la fruizione letteraria o drammaturgica una delle esperienze in cui meglio emergono le caratteristiche dell'immaginazione e in cui esemplarmente si manifesta l'essenziale funzione educativa e formativa che essa svolge in relazione alla dimensione sentimentale umana.

Sulla valorizzazione di tale funzione insiste Martha Nussbaum, il cui approccio, per molti versi in linea con quello smithiano, è contraddistinto da un'attenzione specifica per i fattori che possono favorire il pieno sviluppo dell'immaginazione letteraria. In questo contesto si colloca la sua analisi dell'esperienza dell'ascolto, della narrazione e della lettura di storie nel periodo infantile, grazie alla quale i bambini imparano a considerare gli altri come dotati di propri sentimenti, come soggetti di esperienze che essi possono esplorare tramite l'immaginazione³⁹. Inizia così a prendere forma, nello spazio della narrazione, la fantasia, o immaginazione «metaforica», in virtù della quale i bambini vedono «una cosa in un'altra» o «una cosa per un'altra»⁴⁰. Stimolati dalle filastrocche o da semplici racconti, attribuiscono agli oggetti percepiti significati che vanno oltre l'evidenza sensoriale, riescono a vedere «un volto umano nella luna» o a «parlare a una stella»⁴¹.

Questa capacità di trascendere il dato sensibile li mette in condizione di accedere immaginativamente a quanto gli è percettivamente precluso, come il mondo interiore degli altri. Scrive Nussbaum, in continuità con Smith:

Non è infatti possibile osservare direttamente l'interiorità delle persone, come non è possibile osservare quella delle stelle. È necessario immaginare questi aspetti che rimangono nascosti alla vista. Non potrò pensare che questo insieme di membra che ho di fronte prova emozioni, sentimenti e pensieri come quelli che io stesso provo finché non avrò avuto la possibilità di stimolare la mia immaginazione attraverso il racconto⁴².

³⁹ Cfr. M.C. Nussbaum, *L'intelligenza delle emozioni*, pp. 290 e sgg.

⁴⁰ M.C. Nussbaum, *Giustizia poetica*, p. 75.

⁴¹ Ivi, p. 77.

⁴² M.C. Nussbaum, *Coltivare l'umanità*, p. 104.

Se da bambini questo tipo di attività immaginativa contribuisce allo sviluppo della capacità di empatizzare, cioè «di immaginare la situazione dell'altro, di assumere la prospettiva dell'altro»⁴³ – nella vita adulta, quando il soggetto è in grado di rapportarsi a narrazioni più complesse e articolate quali, ad esempio, i romanzi, l'immaginazione letteraria consolida la sua funzione formativa ed educativa nei confronti delle emozioni. Tale funzione si radica nell'intimo legame che la filosofa americana istituisce tra le emozioni intese come «giudizi di valore»⁴⁴, dotati di contenuto cognitivo, e la capacità di immaginare. Poiché le emozioni sono sempre connesse al pensiero di un oggetto, alle credenze ad esso relative e al suo valore in relazione alla vita e all'insieme degli obiettivi di un individuo, esse implicano anche «ricche e dense percezioni dell'oggetto, estremamente concrete e dettagliate»⁴⁵. Il dolore per la perdita di una madre si accompagna ad un complesso di ricordi, immagini e percezioni, ad un concentrarsi sull'«oggetto» particolarmente profondo, reso possibile proprio dalla «concreta raffigurazione immaginaria di eventi»⁴⁶. Quest'ultima fornisce all'esperienza emozionale quella «densità», quella consistenza e quella corposità che la caratterizzano in maniera specifica: «Nel soffrire la perdita di mia madre, io la vedo, e l'immagine è, come una foto, densa e satura»⁴⁷.

Nell'ottica della Nussbaum, la capacità che l'immaginazione ha di presentificare vividamente qualcosa di assente⁴⁸ non consente solo di richiamare alle mente dettagli e particolari significativi di persone a cui siamo già legati e con le quali condividiamo un vissuto emotivo (come nel caso di una madre), ma anche di creare le condizioni perché si istituiscano nuovi legami con chi è distante da noi e dalle nostre vite. Non a caso l'immaginazione svolge un ruolo fondamentale nella compassione che, intesa come «un'emozione sofferta diretta al dolore di un'altra creatura o di più creature»⁴⁹, annovera tra i suoi requisiti cognitivi la capacità di immaginare le nostre possibilità come analoghe a quelle di chi sta soffrendo. Riconoscendo la comune condizione

⁴³ M.C. Nussbaum, *Emozioni politiche*, p. 179. Sulla differenza istituita da Nussbaum tra empatia, simpatia e compassione, cfr. A. Donise, *Critica della ragione empatica*, p. 133.

⁴⁴ Cfr. M.C. Nussbaum, *L'intelligenza delle emozioni*, cap. I.

⁴⁵ Ivi, p. 89.

⁴⁶ Ivi, p. 90.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Tale capacità richiama, per molti versi, l'idea aristotelica per cui l'anima deve avere dei «fantasmi», avere l'immagine di un futuro buono o cattivo per poterlo perseguire o evitare. In proposito cfr. D. Frede, *The Cognitive Role of Phantasia in Aristotle*, pp. 288-289.

⁴⁹ M.C. Nussbaum, *Emozioni politiche*, p. 175.

di vulnerabilità, possiamo estendere la nostra «immaginazione eudaimonistica», far entrare la sofferenza e il dolore dell'altro all'interno della sfera dei nostri fini e obiettivi, farlo divenire qualcosa di rilevante per la nostra vita.

Visto che l'empatia non assicura, di per sé, un atteggiamento compassionevole, spesso, a consentire il passaggio dall'empatia alla compassione è proprio una spiccata abilità di ricostruire, attraverso l'immaginazione, l'esperienza vissuta di chi soffre⁵⁰. Questa abilità si esercita e si potenzia grazie alla lettura, soprattutto quella dei romanzi che, a differenza di Smith, Nussbaum privilegia esplicitamente per la loro capacità di presentare, attraverso la narrazione di situazioni individuali e particolari, un senso «normativo della vita», e di rivolgersi ad un lettore implicito che viene sollecitato «a mettersi al posto di persone di vario tipo»⁵¹, assimilandone le esperienze. La concretezza con cui il romanzo presenta e descrive «forme persistenti di bisogno e desiderio umani fatte apparire reali in situazioni specifiche»⁵², ma collocate in contesti sociali, culturali e storici lontani, diversi o semplicemente ignorati dal lettore, consente a quest'ultimo di immaginare situazioni di vita ed esperienze che gli sono estranee e che probabilmente rimarrebbero tali. Volente o nolente, egli è spinto a sviluppare le sue abilità empatiche, ad immaginarsi nella posizione degli altri, per riuscire non solo a coglierne il punto di vista e riconoscerne gli stati d'animo, ma anche a sentire le loro paure, speranze e desideri. La ricostruzione immaginaria del vissuto dei protagonisti di un romanzo, dischiudendo il loro mondo interiore, ne rende accessibile la vita emotiva in un modo che, molto spesso, sarebbe impossibile realizzare nella relazione intersoggettiva.

L'immaginazione letteraria non consente, però, solo l'ampliamento della gamma dell'esperienze emozionali ma produce anche un essenziale affinamento della capacità di comprendere i vissuti come caratterizzanti, qualitativamente, una determinata esistenza individuale. È questo, probabilmente, il senso più profondo in cui Nussbaum intende la funzione educativa e formativa dell'immaginazione letteraria, senso che può essere colto alla luce dell'intrinseca struttura narrativa delle emozioni.

Non possiamo comprendere appieno nessuna emozione particolare, se non cogliamo e studiamo la sua storia narrativa, che illumina la reazione presente⁵³.

⁵⁰ Cfr. M.C. Nussbaum, *L'intelligenza delle emozioni*, p. 393.

⁵¹ M.C. Nussbaum, *Giustizia poetica*, p. 39.

⁵² Ivi, p. 41.

⁵³ Cfr. M.C. Nussbaum, *L'intelligenza delle emozioni*, p. 290.

Le emozioni sono di per sé «storie»: il modo in cui le proviamo, le viviamo, reagiamo ad esse, attribuendo loro specifici significati, parla di noi, del nostro passato, e offre una chiave di lettura del nostro presente. Questa contiguità strutturale tra la narrazione e l'emozione rende le opere d'arte narrativa una delle forme più rilevanti dell'autocomprensione umana e, nel contempo, una fonte informativa per certi versi unica su queste «emozioni-storie»⁵⁴. Attraverso l'immaginazione letteraria possiamo, allora, entrare in storie che raccontano emozioni e in emozioni che, a loro volta, raccontano storie. Ma, come la filosofa americana non perde occasione di sottolineare, la narrativa non è importante solo per i contenuti delle storie che racconta, ma per come questi racconti operano nella nostra storia, ne divengono parte, sedimentandosi nelle stratificazioni della nostra vita emotiva e contribuendo a strutturarla in un modo che, a suo avviso, è moralmente rilevante.

4. *Quale imparzialità? Calcoli, sentimenti e neutralità letteraria*

Sebbene le abilità empatiche e simpatetiche, stimolate dall'esercizio dell'immaginazione letteraria, perfezionino la comprensione della nostra e dell'altrui umanità, esse non implicano di per sé l'assunzione di condotte morali, ma costituiscono un fattore che predispone e prepara all'interazione morale⁵⁵: se non riconosciamo nell'altro un «centro di esperienza»⁵⁶ autonomo, portatore di bisogni e aspirazioni analoghe alle nostre, sarebbe senz'altro difficile renderlo oggetto del nostro interesse morale.

Ma l'attività dell'immaginazione letteraria non è meramente “propedeutica” per la vita morale, perché secondo Nussbaum, può e deve esserne parte integrante. Per dimostrare tale tesi, difesa principalmente nel volume *Poetic Justice*, la filosofa segue due linee argomentative: la prima, volta a mostrare i gravi limiti di un giudizio morale che escluda sistematicamente l'apporto dell'immaginazione letteraria; la seconda finalizzata, invece, a delineare il modo in cui essa contribuisce all'imparzialità del giudizio morale.

Nel primo caso, è un personaggio letterario ad esemplificare, plasticamente, le caratteristiche di una mentalità economico-utilitarista che considera la

⁵⁴ Ivi, p. 291.

⁵⁵ Cfr. M.C. Nussbaum, *Love's Knowledge*, pp. 344 e sgg.

⁵⁶ M.C. Nussbaum, *Emozioni politiche*, p. 181.

letteratura inutile, se non pericolosa. Si tratta di Thomas Gradgrind, protagonista del romanzo *Tempi difficili* di Dickens, la cui fede nei fatti e nei calcoli si esprime nella convinzione che ogni problema umano può trovare soluzione grazie alla «matematica elementare»⁵⁷. Attraverso la figura di Grandgrind, Nussbaum evidenzia l'insufficienza di un paradigma di razionalità che, facendo astrazione «da tutto ciò che nelle persone non è facilmente traducibile in formule matematiche», misconosce ogni differenza qualitativa tra gli individui, li riduce a meri e indistinti contenitori di soddisfazioni, «macchine calcolatrici in un gioco matematico»⁵⁸, motivate solo dall'interesse personale. Come mostrano le vicende del romanzo, l'efficacia delle analisi della realtà compiute da Gradgrind non è all'altezza dell'esattezza dei suoi calcoli e non può esserlo, osserva Nussbaum, perché esse sono condotte a partire da una visione stretta e ristretta della vita che ne ignora tutti gli aspetti ritenuti non misurabili. Servendosi di questo modello, Gradgrind si mostra affetto da una sostanziale «cecità»: è incapace di vedere la «ricchezza qualitativa del mondo percepibile», di cogliere la «separatezza delle persone»⁵⁹, così come la complessità della loro vita interiore.

Nell'ambito di una più generale critica delle pretese descrittive, normative e previsionali dell'utilitarismo⁶⁰, Nussbaum contesta l'uso indiscriminato di questo paradigma di razionalità che, se applicato al giudizio morale, lo riduce ad un esercizio quantitativistico, guidato da un'attitudine aggregativa e orientato alla massimizzazione dell'utile⁶¹, che esclude ogni influenza dei fattori emozionali, ritenuti di per sé irrazionali. Tali fattori sono, invece, decisivi per comprendere perché attribuiamo rilevanza e valore a determinate preferenze piuttosto che ad altre e come le nostre scelte siano qualcosa con cui ci identifichiamo e che ci identifica in quanto individui che hanno qualità, funzioni e caratteristiche specifiche. Privare il giudizio morale di tali informazioni significa impoverirlo e assimilarlo ad una procedura di valutazione dell'utilità delle azioni che rifiuta aprioristicamente la possibilità di scelte disinteressate o altruistiche.

Si comprende, in quest'ottica, perché la letteratura, e in particolare il genere

⁵⁷ M.C. Nussbaum, *Giustizia poetica*, p. 39

⁵⁸ Ivi, pp. 57, 59 e 61.

⁵⁹ Ivi, p. 64.

⁶⁰ Nussbaum distingue l'utilitarismo classico dalle contemporanee teorie utilitariste della scelta razionale che si caratterizzano per la loro esplicita pretesa predittiva e esplicativa. Ad accomunarli, però, è l'esclusione della funzione cognitiva delle emozioni. Cfr. ivi, pp. 51 e sgg.

⁶¹ Cfr. ivi, p. 50.

romanzesco, rappresenti per Nussbaum lo strumento privilegiato per integrare i limiti dell'astratta razionalità economico-utilitarista e della sua visione del mondo. Al di là dei contenuti specifici proposti, che pure non sono irrilevanti, la stessa struttura del romanzo e, in particolare, del romanzo realista, pone attenzione sulle differenze qualitative tra gli individui, sui confini tra le persone di cui offre una descrizione non distaccata, ma condotta a partire dalla loro interiorità in cui il lettore è chiamato ad entrare. L'immaginazione stimolata dal romanzo favorisce una visione della realtà anti-riduzionista, complessa, plurale in cui gli elementi cognitivo-valutativi, propri delle emozioni, si rivelano spesso decisivi per elaborare le giuste risposte morali.

Nel sostenere la necessità di recuperare il ruolo delle emozioni nel giudizio morale, Nussbaum non nasconde che soprattutto le emozioni di natura empatica e simpatetica potrebbero essere esposte ad una moralmente rischiosa parzialità, visto che «favorirebbero una forma di attenzione orientata al sé e diseguale nei confronti delle sofferenze patite da altri esseri umani»⁶². Di fronte a questo rischio, la lettura dei romanzi, sollecitando il lettore a prediligere alcuni personaggi piuttosto che altri, incoraggerebbe più che ostacolare questa distorsione prospettica dello sguardo morale, rendendolo incapace di valutazioni imparziali e improntate ad un autentico senso di giustizia.

Ma, se è vero che le emozioni possono in alcuni casi essere fuorvianti, più che escluderle è necessario filtrarle, individuare una «guida» che indichi a quali di esse si può accordare fiducia. Tale guida per Nussbaum è rappresentata proprio dal «concetto smithiano di spettatore imparziale»⁶³. All'imparzialità della mente calcolatrice, basata sul misconoscimento delle differenze qualitative e sull'indifferenza emotiva, Nussbaum contrappone un modello di imparzialità che si costituisce proprio nell'orizzonte della dimensione sentimentale e della comprensione delle differenze. Quello dello spettatore morale smithiano, infatti, è un punto di vista «emotivamente ricco»⁶⁴, risultato di una spiccata capacità di immaginare in modo concreto e attivo le circostanze vissute dagli altri. Ciò che egli estromette dal giudizio morale non sono i sentimenti ma, osserva Nussbaum, i loro aspetti egoistici e autoreferenziali, legati agli interessi personali e all'amor di sé⁶⁵.

⁶² Ivi, p. 102.

⁶³ Ivi, p. 117.

⁶⁴ Ivi, p. 119.

⁶⁵ «Lo strumento dello spettatore imparziale serve soprattutto a eliminare, filtrandola, quella parte di collera, paura, eccetera che si concentra sul sé», ivi, p. 121.

Garantendo una valutazione morale che non accolga passivamente né gli interessi e le pretese dell'attore, né quelle egoistiche dello spettatore, il concetto smithiano di spettatore imparziale consente, secondo la filosofa, di identificare due criteri in base ai quali selezionare le emozioni utili e necessarie al giudizio morale. Il primo richiede di far riferimento solo a emozioni che assicurino una «visione esatta di ciò che sta accadendo»⁶⁶, del significato che la situazione riveste per gli attori ma anche di quegli aspetti che sfuggono alla loro considerazione o che vengono indebitamente amplificati. Di conseguenza - e veniamo al secondo criterio - le emozioni che possono fungere da guida non sono quelle degli attori ma quelle degli spettatori, o meglio di uno spettatore che, nel valutare «attentamente la situazione per stabilire se gli attori l'abbiano compresa correttamente e abbiano reagito in modo ragionevole», è capace di «escludere quella parte dell'emozione che deriva dal proprio interesse personale per il proprio benessere»⁶⁷.

Se, nella trama delle relazioni quotidiane, è molto faticoso operare in virtù di questi criteri e riuscire a raggiungere una prospettiva terza ed autenticamente imparziale, visto che naturalmente tendiamo a giudicare assumendo sempre una prospettiva in prima persona, quando leggiamo è più semplice divenire «spontaneamente» spettatori imparziali.

È questo, secondo Nussbaum, il senso più autentico del ricorso smithiano alla letteratura e della valorizzazione della sua funzione morale. Il ruolo del lettore è strutturalmente «isomorfo»⁶⁸ a quello dello spettatore imparziale, a cui lo accomunano tanto la posizione di terzietà, quanto la piena informazione e simpateticità: quando leggiamo siamo interessati alle vite dei protagonisti di un romanzo, ma non essendo coinvolti e non avendo una «posizione» specifica sulla scena, proviamo emozioni che sono prive della forza e dell'intensità presenti se sono in gioco i nostri interessi o il nostro stesso benessere. Le nostre valutazioni, pertanto, saranno scevre del «pregiudizio particolare che deriva dalla consapevolezza del proprio ruolo per la decisione finale»⁶⁹.

Nel delineare le caratteristiche più significative di questa condizione di spettatoriale imparzialità, la filosofa osserva che il non coinvolgimento, richiesto per garantire un certo distacco, non va inteso nei termini di «un'in-

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ Ivi, p. 120.

⁶⁸ M.C. Nussbaum, *Love's Knowledge*, p. 339.

⁶⁹ M.C. Nussbaum, *Giustizia poetica*, p. 122.

differenza scettica»⁷⁰, ma si accompagna ad un «interesse sincero» per gli altri, possibile proprio grazie ad un alto grado di partecipazione immaginativa. Quest'ultima, a sua volta, non si configura come totale identificazione con l'altro, che renderebbe impossibile quella «valutazione esterna» utile a stabilire «quanta compassione è razionale provare per la persona»⁷¹. La neutralità dello spettatore imparziale non implica alcuna assoluta presa di distanza dai sentimenti delle persone, ma un avvicinamento sufficiente a comprenderli, ad assumerne la prospettiva, senza fondersi con la loro identità. Questo avvicinamento costituisce una risorsa essenziale per l'elaborazione di principi morali corretti⁷² e caratterizza questa idea di neutralità che Nussbaum definisce «letteraria» perché, «come la lettura di un romanzo, si avvicina alle persone e alla loro esperienza reale» e proprio per questo può essere «equa»⁷³.

L'immaginazione letteraria diviene così, per la filosofa americana, strumento utile a costruire la posizione artificiale dello spettatore imparziale ma anche paradigma di giudizio moralmente equo. Di conseguenza, la letteratura assume, rispetto a quanto teorizzato da Smith, un peso molto più rilevante. Basti pensare alla genesi della figura dello spettatore imparziale: in Smith è essenzialmente connessa alla presenza reale e giudicante di altri esseri umani⁷⁴ e la letteratura ha un ruolo ausiliario – visto che favorisce lo scambio immaginario di posizione – ma certamente non determinante. In Nussbaum, che pure non ignora affatto l'importanza delle relazioni per lo sviluppo morale, la costruzione della posizione artificiale dello spettatore imparziale appare, invece, molto più legata alla fruizione letteraria. I figli di Gradgrind, che non hanno mai letto un romanzo o ascoltato una filastrocca, pur essendo inseriti in un mondo di relazioni, non possono assumere questo tipo di prospettiva perché non ne possono avvertire l'esigenza. Incapaci di immaginare l'interiorità degli altri, “ciechi” di fronte all'unicità e alla densità della loro vita emozionale, non hanno bisogno della guida dello spettatore imparziale né potrebbero mai arrivare ad immaginarlo.

Si tratta ovviamente di un caso estremo, ma significativo per cogliere il ruolo decisivo che Nussbaum attribuisce all'immaginazione letteraria rispetto a Smith il cui giudizio sulla rilevanza morale della letteratura è, tra l'altro,

⁷⁰ Ivi, p. 129.

⁷¹ Ivi, p. 119.

⁷² «Quando la distanza dai fatti umani reali è enorme, i principi non sono corretti», ivi, p. 134.

⁷³ Ivi, p. 137.

⁷⁴ In proposito mi sia consentito rinviare a M. Anzalone, *L'immagine di sé*.

molto più ambivalente⁷⁵ di quanto traspaia dall'interpretazione della filosofia americana. Poiché, nell'ottica smithiana, la valorizzazione della letteratura è strettamente connessa alla ricerca di un bilanciamento tra le passioni egoistiche e i sentimenti simpatetici nei confronti degli altri, Smith non nasconde le sue riserve di fronte ad opere che turbano la ricerca di questo faticoso equilibrio, rappresentando in modo inappropriato sentimenti e passioni⁷⁶. E, nel contempo, mette in guardia contro i «pregiudizi dell'immaginazione» che, dipingendo con «colori illusori»⁷⁷ la condizione dei ricchi e dei potenti, spingono i lettori/spettatori ad immedesimarsi con i re e con i nobili⁷⁸, a privilegiare i valori futili e superficiali delle classi aristocratiche, a ritenere più gravi le loro disgrazie. Questa immedesimazione acritica distorce a tal punto il giudizio morale da far sì che «Tutto il sangue innocente versato nelle guerre civili» abbia provocato «minore indignazione della morte di Carlo I Stuart»; come se, osserva sarcastico Smith, per i nobili il dolore e «le convulsioni della morte» fossero più «strazianti»⁷⁹ che per le persone più umili.

Le riserve smithiane, riguardano, come è evidente, tanto l'aspetto contenutistico delle opere letterarie - che non deve contrastare con i valori della nuova mentalità borghese - quanto quell'elemento di illusorietà che caratterizza strutturalmente l'immaginazione e può fuorviarla in sede morale. Se è vero, come sottolinea Nussbaum, che l'immaginazione letteraria costituisce un antidoto potente alla disumanizzazione⁸⁰ di un individuo, è anche vero, sembra dirci Smith, che essa non essendo avulsa da inclinazioni e tendenze che ostacolano il raggiungimento di una prospettiva autenticamente imparziale, corre il rischio di considerare qualcuno più "umano" degli altri, assecondando quei pregiudizi che, invece, dovrebbe contrastare.

In Nussbaum, invece, l'immaginazione letteraria appare già di per sé caratterizzata da una sorta di tendenza morale e da un esplicito orientamento democratico: postulando una connessione lineare tra la nostra «sensibilità tragica» per le vicissitudini di chi soffre – che offrirebbero maggiori occasioni di coinvolgimento e immedesimazione – e una più spiccata attenzione verso le

⁷⁵ Cfr. C. Labio, *Adam Smith's Aesthetics*, p. 119.

⁷⁶ Cfr. *ibid.*

⁷⁷ A. Smith, *Teoria dei sentimenti morali*, p. 152. In generale gli uomini, secondo Smith, inseguono la ricchezza perché suscita simpatia e ammirazione. La loro immaginazione tende, pertanto, a prospettare la condizione dei ricchi come «l'idea astratta di uno stato perfetto e felice (...) fine di tutti i nostri desideri», *ivi*, pp. 152 e sgg.

⁷⁸ Cfr. *ivi*, p. 171.

⁷⁹ *Ivi*, p. 153.

⁸⁰ Cfr. *ivi*, p. 139.

cause della disuguaglianza sociale⁸¹, Nussbaum ritiene che l'immaginazione letteraria favorisca disposizioni mentali egualitarie, motivandoci a «scardinare le gerarchie di razza, classe e genere»⁸².

Questa profonda fiducia nelle proprietà morali dell'immaginazione letteraria non è però così ingenua da ignorare il rischio che le storie personali dei singoli lettori influiscano sulla loro interpretazione delle opere letterarie; o che quest'ultime rappresentino in modo scorretto determinate realtà, inducendo il lettore a valutazioni infondate⁸³. Pur convinta che la lettura possa «indurci a modificare alcuni dei nostri giudizi più radicati», la filosofa riconosce l'eventualità che «questi giudizi ci spingano a rifiutare alcune esperienze di lettura che consideriamo fuorvianti o dannose»⁸⁴. Per questo ritiene che tanto la lettura, quanto la stessa scelta dei romanzi da leggere, debba essere sempre accompagnata dal «giudizio critico»⁸⁵ e da un dialogo con altri lettori.

Questa soluzione apre, però, a sua volta una serie di questioni non irrilevanti⁸⁶ soprattutto riguardo all'individuazione e all'origine dei criteri di giudizio del lettore. Se essi non sono «extrastorici» né «trascendenti», perché «come lettori interessati siamo alla ricerca di un bene umano che stiamo tentando di determinare all'interno e a vantaggio della comunità umana», è dall'«esperienza prodotta dall'impegno umano»⁸⁷ che vanno attinti. Nussbaum non li determina con precisione perché ne affida l'individuazione ad un paradigma di ragionamento analogo al giudizio pratico di stampo aristotelico che, come accade nel sistema giuridico del *common law*, si basa «sulla storia e sul contesto sociale»; e, pur facendo a meno «di un fondamento eterno per i suoi giudizi»⁸⁸, riesce ad individuare la forza e la difendibilità di alcuni argomenti e la debolezza di altri.

La linea di continuità che Nussbaum istituisce tra la posizione del lettore/

⁸¹ «Questo interesse per i diseredati è insito nella struttura dell'esperienza letteraria», *ivi*, p. 133.

⁸² *Ivi*, p. 120.

⁸³ Cfr. *ivi*, p. 121 e *Id.*, *Coltivare l'umanità*, p. 110.

⁸⁴ M.C. Nussbaum, *Giustizia poetica*, p. 45.

⁸⁵ *Ivi*, p. 121. Nussbaum fa riferimento alla teoria della «co-duzione», elaborata da Wayne Booth in *The Company We Keep: An Ethics of Fiction* (1988) in cui il giudizio critico è frutto di un ragionamento «pratico non-deduttivo, comparativo, che viene portato avanti in collaborazione con altri», *ibid.*

⁸⁶ Si veda in proposito M. Coeckelbergh, *Imagination and Principles*, pp. 95 e sgg.

⁸⁷ *Ivi*, p. 130. Nussbaum polemizza apertamente con chi, come Stanley Fish, sostiene che l'assenza di criteri extrastorici implichi un prevalere delle forze storico-politiche e non consenta di individuare giustificazioni razionali. Cfr. anche M.C. Nussbaum, *Skepticism About Practical Reason*.

⁸⁸ *Ivi*, p. 131. Sugli aspetti letterari del ragionamento giudiziale cfr. *ivi*, pp. 129 e sgg.

spettatore e quella del giudice⁸⁹ all'interno del sistema del *common law*, fondato sulla tradizione e sui precedenti, se da un lato mira a sostenere un'idea «umanistica» del diritto, dall'altro sembra depotenziare il ruolo «sovversivo»⁹⁰ da lei attribuito alla letteratura. Pur affinando la nostra capacità di formulare giudizi morali, essa non sembra in grado di mutarne radicalmente i criteri, che restano legati al contesto e alla tradizione storico-sociale di appartenenza: proprio perché, attraverso i romanzi, possiamo veder interagire «aspirazioni umane condivise» e «circostanze sociali concrete» è del tutto ragionevole, secondo Nussbaum, leggere quei romanzi che «descrivono le situazioni particolari dei gruppi con cui viviamo e che *vogliamo* comprendere»⁹¹. Aspirazione legittima che, però, circoscrive l'esercizio della lettura e le sue potenzialità morali a quanto è già inserito nel nostro circuito esperienziale e nella sfera dei nostri interessi. Non a caso la letteratura cui Nussbaum principalmente si richiama è espressione di una precisa tradizione, quella occidentale del romanzo realista ottocentesco, che di fatto è assunta, con i suoi valori di riferimento, a paradigma di educazione morale⁹².

Inquadrata in questi termini, l'enfasi posta dalla filosofa americana sulle potenzialità moralmente e politicamente trasformatrice della letteratura appare non priva di aspetti problematici. Più convincente sembra, invece, la valorizzazione che, in continuità con Smith, Nussbaum opera della "narratività" della dimensione emotivo-sentimentale. Richiedendo di entrare con l'immaginazione all'interno di una situazione particolare, senza perdere di vista un orizzonte di senso generale, essa costituisce lo spazio in cui si sviluppa la nostra capacità di passare dall'immediato sentimento che, come spettatori/lettori, proviamo di fronte ad un evento o al suo racconto, alla mediazione di un giudizio sul loro significato. Su questo esercizio, che prova a tenere insieme due poli spesso contrapposti nella teoria etica - il particolare e l'universale, il concreto e l'astratto - si costituisce il valore morale del giudizio dello spettatore/lettore e la sua abilità di leggere la realtà storica

⁸⁹ Si veda la figura del «poeta-giudice» come «stabilizzatore della sua età», ispirata dalla poesia di W. Whitmann, che Nussbaum introduce nel cap. 4 di *Giustizia poetica*, contestando la visione scienziata del diritto che ne ignora i suoi elementi spiccatamente umanistici.

⁹⁰ Ivi, p. 35.

⁹¹ Ivi, p. 140 (corsivo ns.).

⁹² In proposito cfr. M. von Wright, *Narrative Imagination*, pp. 409 e sgg. Come è stato osservato, per Nussbaum è «solo muovendosi all'interno di una particolare cultura storicamente determinata, che siamo in grado di individuare i tratti essenziali ed universali di ciò che consideriamo di valore», S.F. Magni, *Etica delle capacità*, p. 119.

misurandola non con i calcoli astratti di Gradgrind ma con l'aristotelico regolo dei costruttori di Lesbo, che «si adatta alla forma della pietra e non rimane saldo»⁹³.

⁹³ Aristotele, *Etica nicomachea*, V, 1137b 30-31.

Bibliografia

- F. Abbate, *L'occhio della compassione. Immaginazione narrativa e democrazia globalizzata in Martha Nussbaum*, Roma, 2005.
- Aristotele, *Etica Nicomachea*, Roma-Bari, 1999.
- M. Anzalone, *Mentire a se stessi. Male e coscienza morale in Adam Smith e Immanuel Kant*, in «Itinerari», 2017, pp. 31-47.
- Id., *L'immagine di sé. Coscienza morale e duplicità dell'io in Adam Smith*, in «Estetica. Studi e ricerche», VIII, 2, 2018, pp. 309-321.
- P. Berlanda, *La simpatia e lo spettatore imparziale in Adam Smith: dalla filosofia morale alla filosofia della società civile*, in «Rivista Critica di Storia della Filosofia», 37, 1, 1982, pp. 39-64.
- L. Boella, *Empatie. L'esperienza empatica nella società del conflitto*, Milano, 2018.
- M. Coeckelbergh, *Imagination and Principles: An Essay on the Role of Imagination in Moral Reasoning*, New York/Basingstoke, 2007.
- P. Donatelli, *Valore e possibilità di vita: Martha Nussbaum*, in «Rivista di Filosofia», 92, 1, 2001, pp. 97-119.
- A. Donise, *Critica della ragione empatica. Fenomenologia dell'altruismo e della crudeltà*, Bologna, 2019.
- D. Frede, *The Cognitive Role of Phantasia in Aristotle*, in *Essays on Aristotle's de Anima*, ed. by M.C. Nussbaum - A. Oksenberg Rorty, Oxford, 1992, pp. 279-295.
- R. Fudge, *Sympathy, Beauty, and Sentiment: Adam Smith's Aesthetic Morality*, in «Journal of Scottish Philosophy», VII, 2, 2009, pp. 133-146.
- Ch.L. Griswold, *Adam Smith and the Virtues of Enlightenment* (1998), Cambridge, 2009.
- J.R Harrison, *Imagination and Aesthetics in Adam Smith's Epistemology and Moral Philosophy*, in «Contributions to Political Economy», 14, 1995, pp. 91-111.
- C. Labio, *Adam Smith's Aesthetics*, in *The Oxford Handbook of Adam Smith*, ed. by Ch. Berry - M.P. Paganelli - C. Smith, Oxford, 2013, pp. 105-125.
- E. Lecaldano, *Simpatia*, Milano, 2013.
- S.F. Magni, *Etica delle capacità. La filosofia pratica di Sen e Nussbaum*, Bologna, 2006.
- M.C. Nussbaum, *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*, Oxford, 1990.
- Id., *Skepticism About Practical Reason in Literature and Law*, in «Harvard Law Review», 107, 1994, pp. 714-744.
- Id., *Poetic Justice. The Literary Imagination and Public Life* (1995), trad. it., *Giustizia poetica. Immaginazione letteraria e vita civile*, Milano, 2012.
- Id., *Cultivating Humanity. A Classical Defense of Reform in Liberal Education* (1997), trad. it., *Coltivare l'umanità. I classici, il multiculturalismo, l'educazione contemporanea*, Roma, 1999.
- Id., *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions* (2001), trad. it., *L'intelligenza delle emozioni*, Bologna, 2004.
- D.D. Raphael, *The Impartial Spectator. Adam Smith's Moral Philosophy*, Oxford, 2007.

- R. Salvucci, *Introduzione*, in A. Smith, *Lezioni di retorica e belle lettere*, Urbino, 1985.
- A. Smith, *Essays on Philosophical Subjects* (1795), trad. it., *Saggi filosofici*, Milano, 1983.
- Id., *The Theory of Moral Sentiments* (1759), trad. it., *Teoria dei sentimenti morali*, Milano, 2009.
- Id., *Lectures on Rhetoric and "Belles Lettres"* (1762-1763), trad. it., *Lezioni di retorica e belle lettere*, Urbino, 1985.
- G. Vivenza, *Adam Smith and the Classics: The Classical Heritage in Adam Smith's Thought*, Oxford, 2003.
- J.B. Wight, *Adam Smith's Ethics and the "Noble Arts"*, in «Review of Social Economy», 64, 2, 2006, pp. 155-180.
- M. von Wright, *Narrative Imagination and taking the Perspective of Others*, in «Studies in Philosophy and Education», 21, 2002, pp. 407-416.
- A. Zanini, *Adam Smith. Morale, giurisprudenza, economia politica*, Macerata, 2014.

Empatia negativa e disgusto. Una riflessione sul ruolo dell'immagine in etica

Anna Donise

Nel 2012 cominciava in Australia una singolare campagna anti-fumo: i pacchetti di sigarette e di sigari dovevano essere senza marca in evidenza e di colore olivastro – il colore meno attraente secondo un'apposita ricerca – e coperti da immagini molto forti e scioccanti sui danni del fumo alla salute. L'idea, con qualche differenza, è stata condivisa negli Stati Uniti e in Europa e, dal 2014, anche in Italia abbiamo pacchetti di sigarette che, pur mantenendo la marca e il colore tradizionale, sono coperti da immagini che vanno dal disgustoso (un cavo orale ulceroso o un polmone canceroso) allo spaventoso (uomini e donne intubati in letti d'ospedale), fino a rasentare il grottesco (la coppia in lacrime di fronte a una piccola bara bianca).

Questa campagna di dissuasione dal fumo mi ha colpita personalmente perché, da figlia rompiscatole di fumatori incalliti quale sono, ricordo di aver tentato durante l'infanzia una campagna simile, disegnando minacciosi tescchi che lasciavo accanto ai pacchetti di sigarette, in giro per la casa.

Le due campagne – quella messa in campo oggi dai governi di gran parte del mondo e da me, alla fine degli anni Settanta (sebbene con mezzi meno raffinati) – si basano sull'idea che le immagini abbiano di per sé un potere normativo. L'immagine anti-fumo evoca la morte – in modo disgustoso, triste o spaventoso – e dice al consumatore di sigarette: anche tu farai la stessa fine. Questo potere dell'immagine presuppone nel soggetto fruitore un'immediata e istintiva capacità empatica: il fumatore che guarda l'immagine deve sentirsi coinvolto e immaginare in qualche modo se stesso *al posto* degli sfortunati protagonisti delle immagini.

Metto subito le carte in tavola: i miei genitori hanno continuato tranquillamente a fumare e la campagna partita dall'Australia pare che non stia dando grandi risultati¹. Siamo quindi costretti a riconoscere – sulla base di queste 'prove empiriche' – che l'immagine non abbia alcun potere normativo?

¹ Secondo una ricerca Doxa presentata in occasione della Giornata Mondiale senza tabacco il 31 maggio 2018 i fuma-

Obiettivo delle pagine seguenti, sarà quello di indagare il ruolo dell'immagine in etica attraverso una concezione stratificata dell'empatia che ci consentirà di riconoscerne i diversi livelli di significato e di comprenderne l'eventuale 'potere normativo'.

1. *Empatia per le immagini*

Cominciamo con l'empatia: siamo abituati a pensare che essa sia una capacità che riguarda la relazione tra soggetti. Ma al contrario, il termine tedesco *Einfühlung* – che viene tradotto con il neologismo 'empathy'² nel 1909 – è impiegato per la prima volta in ambito estetico, per indicare la nostra capacità di riconoscere il portato emotivo di alcuni oggetti e di alcune immagini. I primi teorici dell'empatia sono infatti storici dell'arte e filosofi³ che si chiedono come mai quando guardo un quadro sono portata a descriverlo con aggettivi che chiamano in causa i sentimenti, definendolo allegro, triste o angosciato.

Non solo le immagini figurative, ma anche i colori e le forme possono di per sé esprimere allegria o tristezza, come scrive chiaramente van Gogh in una lettera al fratello Teo, a proposito del quadro *Caffè di notte*, nel quale dichiara di aver

cercato di esprimere le terribili passioni umane con il verde e il rosso (...). Inoltre – aggiunge – ho cercato di esprimere la potenza tenebrosa quasi di un mattatoio, con dei contrasti tra il rosa tenero e il rosso sangue e feccia di vino, tra il verdino Luigi XV e il veronese, con i verdi gialli e i verdi blu intensi⁴.

Lo stesso tema si trova articolato e argomentato da un punto di vista teorico anche da Kandinskij per il quale i colori sono lo strumento per risvegliare la spiritualità in chi osserva⁵. Anche i colori, le linee, le immagini sono immediatamente veicolo di elementi emotivi.

tori sono in leggero aumento (11,7 milioni mentre erano 11,5 milioni nel 2016 e circa 11 nel 2015) soprattutto a causa dell'enorme aumento del fumo tra le donne, che ha più che compensato la diminuzione registrata per gli uomini.

² È stato Titchener a coniare il termine "empathy", con un calco del greco *empathia*, per tradurre in inglese il tedesco *Einfühlung*. Cfr. E. B. Titchener, *Experimental psychology of the thought process*. Sul tema rinvio a A. Pinotti, *L'empatia. Storia di un'idea da Platone al postumano*.

³ È stato Robert Vischer – storico e filosofo dell'arte – a impiegare per la prima volta nel 1872 il termine *Einfühlung*, cfr. R. Vischer, *Sul sentimento ottico della forma*. Prima di Vischer però già i romantici avevano impiegato la forma verbale *hinein-fühlen* (ovvero sentire-dentro) per indicare una esperienza simpatetica con la natura. cfr. Herder, *Sul conoscere e il sentire dell'anima umana*; Novalis, *I discepoli di Sais*.

⁴ V. Van Gogh, *Lettere a Theo*, n. 533.

⁵ V. Kandinskij, *Lo spirituale nell'arte*.

I teorici dell'empatia di fine Ottocento leggono questa capacità dell'immagine connettendola alla nostra dimensione corporea e vitale⁶. Se guardiamo un quadro che raffigura un cielo in tempesta – pensiamo ad esempio ad alcuni paesaggi con il mare in tempesta di Turner – l'inquietudine che sentiamo va intesa come una qualità dell'animo umano proiettata nel paesaggio. In ogni forma spaziale c'è «un inconscio trasferimento della propria forma corporea e quindi anche dell'anima nella forma dell'oggetto»⁷. Si potrebbe vedere in questo tipo di riflessione una rilettura in chiave somatica e fisiologica della filosofica kantiana: le condizioni di possibilità dell'esperienza non vanno cercate nelle categorie dell'intelletto che ordinano i dati sensibili, quanto piuttosto nel modo in cui il nostro corpo è strutturato⁸. Nella relazione immediata con il mondo, da un lato ogni forma è ricondotta all'organismo che noi siamo, e dall'altro in ogni sensazione, così come in ogni sentire ed empatizzare c'è un rafforzamento o un indebolimento della generale sensazione vitale.

L'autore che ha dato il maggior contributo al tema, nei primissimi anni del Novecento, è sicuramente lo psicologo e filosofo monacense Theodor Lipps. Secondo Lipps l'empatia è un nostro modo per entrare in relazione con il mondo, o meglio – come lui stesso scrive - è una delle tre fonti della conoscenza, insieme alla percezione sensibile dell'esterno e alla percezione interiore del proprio io⁹. L'empatia si differenzia dalle prime due fonti di conoscenza perché è un sentire la nostra vita, intesa come attività e forza, *nell'oggetto* o *nell'altro soggetto*. L'elemento interessante è che pur trattandosi di una forma di oggettivazione della vita del proprio io *nell'oggetto* – la dolcezza della melodia, l'allegria del giallo o l'inquietudine della tempesta – «mi appaiono immediatamente come oggetti reali»¹⁰, cioè come se fossero qualità presenti nell'oggetto in maniera indipendente, e non qualità dovute all'io. Dunque, le riconosciamo come qualità che sono proprie della cosa e che agiscono sull'io. Gli esempi proposti da Lipps sono molteplici: dalla linea che si piega o sale,

⁶ R. Vischer, *Sul sentimento ottico della forma*. Si veda il saggio di Croce *Roberto Vischer e la contemplazione della natura* che attribuisce a Vischer un posto rilevante nelle dottrine dell'empatia. Tuttavia Croce critica, in generale, l'estetica della *Einfühlung*, nella quale si ha «il senso dell'arido, del frigido, del vuoto». Cfr. anche *L'estetica della "Einfühlung"* e *Roberto Vischer*, p. 239.

⁷ R. Vischer, *Sul sentimento ottico della forma*, p. 98.

⁸ Sono in particolare Johannes Müller ed Hermann von Helmholtz che delineano un ripensamento della soggettività in chiave naturalistica: la soggettività deve essere intesa come un corpo che vive nel mondo e la cui esperienza è determinata dalle caratteristiche dei suoi organi di senso. Cfr. H. von Helmholtz, *Neue Fortschritte in der Theorie des Sehens*. Sul tema si veda S. Poggi, *I sistemi dell'esperienza*, e P. Spinicci, *Sensazione, percezione, concetto*.

⁹ Th. Lipps, *Fonti della conoscenza. Empatia*, p. 47.

¹⁰ Ivi, p. 57

alla colonna che si erge e svetta o fino agli esempi già riportati, come il colore che ci appare allegro o cupo, come uno stato d'animo, o la melodia ci può apparire gaia, inquietante o incalzante. Questa esperienza, che descrive il nostro rapporto con oggetti dei quali diciamo che son piacevoli o spiacevoli, spaventosi o allegri, viene generalizzata da Lipps e considerata come una caratteristica del nostro entrare in relazione con il mondo, e non confinata alla sola sfera estetica¹¹. L'oggetto, scrive Lipps, nel momento in cui esiste per me, «non è affatto solo qualcosa di sensibilmente dato, allo stesso modo in cui una casa non è un mero mucchio di mattoni», insieme alla materia, infatti, c'è la forma. Ma la forma «è la mia attività». Ogni oggetto che «esiste per me come questo oggetto determinato (...) è necessariamente compenetrato dalla mia vita. Ed è questo il senso più generale dell'empatia»¹². Grazie all'empatia cogliamo «l'agire e il patire delle cose»¹³.

Lipps ritiene in sostanza che il nostro rapporto con il mondo è sin dal principio emotivamente connotato. Solo che questa connotazione emotiva, che è propria del nostro io e della nostra struttura psichica, viene risvegliata dall'oggetto e contestualmente proiettata su di esso. Le forme più evidenti di questo modo di relazionarsi al mondo sono presenti nell'animismo proprio dei primitivi o dei bambini: «un albero, una roccia, un ruscello vengono pensati come esseri volitivi. Qui si trova una empatia naturale comune a noi tutti»¹⁴, che però nel tempo e attraverso l'esperienza, viene corretta. Rimane però il fatto che pur non attribuendogli una vita propria o un'«anima», noi tendiamo comunque, anche da adulti, a riconoscere elementi della nostra vita psichica negli oggetti¹⁵. Tale attivazione, come è stato giustamente notato¹⁶, è duplice e reciproca, perché

¹¹ Potremmo forse sostenere che in realtà Lipps pensa la percezione stessa in chiave estetica, visto che l'elemento emotivo connesso al piacere e al dispiacere riguarda il nostro rapporto immediato con il mondo. In questo senso, Lipps elabora alcuni aspetti della Terza *Critica* kantiana. Sul tema mi sia consentito rinviare al mio *Critica della ragione empatica*, pp. 28 e sgg.

¹² Th. Lipps, *Empatia e godimento estetico*, p. 37. Come ha osservato acutamente il suo allievo Moritz Geiger nell'impianto lippsiano «questa apprensione delle cose come empatia dell'apprensione propria rappresenta la reinterpretazione psicologica dell'unità sintetica dell'appercezione kantiana». Cfr. M. Geiger, *Essenza e significato dell'empatia*, p.83.

¹³ M. Geiger, *Essenza e significato dell'empatia*, p. 53.

¹⁴ Th. Lipps, *Fonti della conoscenza. Empatia*, pp. 58-59.

¹⁵ Il concetto del transfert psicoanalitico sembra rielaborare proprio questi elementi lippsiani. In particolare oggi, riprendendo le riflessioni di Winnicott sull'oggetto transizionale, alcuni autori puntano l'attenzione sulla capacità degli oggetti «appartenenti al mondo esterno (...) di divenire portatori di significati soggettivi»: M. C. Zurlo, *Gruppi a mediazione* p. 12. Nascono così forme terapeutiche di gruppo che lavorano con oggetti mediatori come pittura, fotografia, film, fiabe che basano il loro impianto su una estensione della psicoanalisi. Cfr. R. Käes, *La diffraction des groupes internes*.

¹⁶ A. Pinotti, *Empatia; «un termine equivoco e molto equivoco»*, 71-72.

l'io riesce ad «auto-attivarsi» per le caratteristiche dell'oggetto e grazie a questa auto-attivazione riconosce nell'oggetto allegria, tristezza, nostalgia o angoscia. L'idea di Lipps è che noi non conosciamo il mondo intorno a noi in maniera neutrale; al contrario, fa parte del nostro *conoscere* (non dimentichiamo che l'empatia deve essere considerata come una *fonte di conoscenza*) cogliere l'oggetto come spaventoso, allegro, rasserenante o inquietante.

Ovviamente l'oggetto che avanza «la richiesta più elevata»¹⁷ di attivazione empatica è l'altro essere umano. Nel guardare un volto che ride o anche l'immagine di un volto che ride, l'osservatore sente «la richiesta o l'esortazione a sentirsi egli stesso felice e libero». Il volto che ride non esprime solo la richiesta di essere colto come tale – cioè come un *oggetto* che è davanti a me, con le sue caratteristiche (il colore dei capelli e degli occhi, il numero di denti che vedo, le rughe del volto, ecc.) ma richiede anche una particolare «modalità di auto-attivazione»¹⁸, che è proprio l'empatia. Si tratta di un «effetto istintivo» che può essere ricondotto a due pulsioni presenti nell'uomo: la *pulsione alla manifestazione vitale* e la *pulsione alla manifestazione esterna*. La prima è «la comunicazione di processi interni mediante processi corporei», ovvero la caratteristica propria degli stati interni – come la tristezza o la gioia – di trovare espressione anche nei gesti esteriori: dal sorriso al pianto, dal saltellare infantile, alle mani che coprono il viso. Il gesto, chiarisce Lipps, non l'ho vissuto come «qualcosa che si affiancasse alla tristezza, bensì come qualcosa di presente in essa»¹⁹.

Nel momento in cui ci troviamo a osservare un gesto, entra in gioco la seconda delle pulsioni identificate da Lipps come istintive: si attiva in me la tendenza a produrre quel gesto in proprio. Ma quel gesto è una «componente inseparabile, nella mia tristezza», che mi porta a riprodurre la «tristezza, che costituiva con esso un'unica esperienza vissuta»²⁰. Ma questa produzione in proprio, non necessariamente trova espressione nel movimento corporeo o nei gesti: l'attività secondo Lipps può anche rimanere solo psichica. In sostanza, di fronte al volto che ride non è detto che cominci a ridere anch'io. Potrà capitare che abbozzi un sorriso o anche che non ci sia alcuna espressione esterna,

¹⁷ Th. Lipps, *Empatia e godimento estetico*, p. 40.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Th. Lipps, *Fonti della conoscenza. Empatia*, p. 53. Tra gesto e elemento sentimentale sussiste una relazione che Lipps definisce simbolica. In risposta polemica a Witasek, in un saggio del 1904, Lipps ammette di avere in lavori precedenti sbagliato a contrassegnare il rapporto tra sentimento e gesto come una relazione associativa. Cfr. Th. Lipps, *Ulteriori considerazioni sull'empatia*.

²⁰ *Ibid.*

ma ciò non toglie – continua Lipps – che una qualche forma di attivazione psichica ci sia. Ed è proprio grazie a questa attivazione psichica che sono in grado di sentire l'allegria e di pensare allo stato d'animo dell'altro come allegro. Si tratta di una dinamica istintiva, infatti: «la natura, saggia com'è ha ovunque assunto il controllo di ciò che è più importante per la nostra esistenza: ne ha fatto una questione di istinto, sottraendolo così alla nostra discrezionalità»²¹.

2. *Empatia positiva ed empatia negativa*

Proprio perché connessa all'attivazione immediata e istintiva dell'io, la relazione empatica è connotata sin dall'origine da una sostanziale duplicità: può essere positiva oppure negativa²². Se ogni oggetto – anche semplicemente una linea – avanza nei confronti del soggetto una sorta di «pretesa» di attivazione, allora è chiaro che di fronte a questa pretesa io ho sostanzialmente due possibilità: «che io dica di sì a tale pretesa, e che io dica no»²³. Se la pretesa che mi viene dall'oggetto non mi provoca alcuna forma di attrito o di resistenza, allora io provo «un sentimento di libertà» che è un vero e proprio «sentimento di piacere»²⁴. Una risata allegra e schietta ci mette di buon umore. Al contrario, se qualcosa ostacola l'adesione, allora provo un «sentimento di dispiacere». Lipps, rimanendo sull'esempio del volto che ride, fa l'ipotesi di una risata che esprime elementi diversi, ad esempio di una risata che diventa beffarda. In questo caso io non riesco ad abbandonarmi liberamente alla richiesta che viene dal volto dell'altro e sperimento un «ostacolo o attrito o dissonanza interiore»²⁵. La richiesta è ugualmente intensa (perché ogni oggetto avanza pretese, solo che alcune sono più forti di altre) ma io non riesco ad abbandonarmi liberamente ad essa. La resistenza e l'attrito che sentiamo nell'istintivo e immediato aderire generano dispiacere: «il volto beffardamente esultante mi risulta sgradevole e forse, nel mio intimo, mi ripugna»²⁶. Questo è un tipico caso di empatia negativa. Un sentire l'altro al quale non riesco ad abbandonarmi spontaneamente, un sentire che non dà vita a quel sentimento di piacere che viene fuori dalla sensa-

²¹ Ivi, p. 40.

²² Th. Lipps, *Forme della conoscenza. Empatia*, p. 50.

²³ Th. Lipps, *Empatia e godimento estetico*, p. 35

²⁴ Ivi, p. 36.

²⁵ Ivi, p. 41.

²⁶ *Ibid.*

zione di accordo e al contrario mi procura una sensazione spiacevole. Tuttavia, anche l'empatia negativa è empatia. E questo è proprio il punto che ci interessa sottolineare: anche in questa reazione di fastidio, di ripugnanza e di disgusto c'è la relazione empatica.

Cerchiamo di capire meglio in che senso. Secondo Lipps ogni oggetto con cui entriamo in relazione determina una nostra attivazione e questa attivazione coincide in sostanza con la vita: «la parola vita non ha proprio altro senso se non quello di attività»²⁷. Quando l'empatia è positiva questa sorta di concordanza tra il nostro vissuto e l'oggetto, rende l'esperienza piacevole. Non dobbiamo pensare ad esperienze complesse: guardare una statua possente o anche semplicemente una colonna, comporta una auto-attivazione di vissuti come la forza o la maestosità, che si attivano in noi (provocando piacere), ma che provengono dall'esperienza percettiva. Un volto aperto e sincero che ride ci coinvolge riattivando l'esperienza della gioia e del divertimento. Quando però la risata non è schietta e sincera, ma falsa e beffarda, allora l'esperienza è assai diversa: proviamo un fastidio e l'esperienza diventa quella dell'attrito. La domanda che sembra porsi Lipps è: da dove viene questo fastidio? Il fastidio viene dal fatto che l'oggetto richiede sempre e comunque la nostra attivazione (o potremmo dire la nostra partecipazione vitale) che implica una sorta di «incorporazione» ma poiché c'è qualcosa dentro di noi che fa resistenza, allora quel vissuto non concorda, ma ostacola, e ci sentiamo come invasi da quell'elemento avverso e abbiamo una reazione di distanziamento. La forza della reazione dipende, in sostanza, dal sentirmi invitato e coinvolto dall'azione in prima persona. Come scrive con chiarezza Lipps: «è come se qualcosa di nemico si introducesse in me»²⁸.

L'oggetto produce inevitabilmente in me un'attivazione che mi fa sentire coinvolto mimeticamente e Lipps ci aiuta a riconoscere che questa attivazione inconscia che viene dal nostro mondo circostante (e nella sua riflessione, in particolare dal corpo dell'altro²⁹), non può essere emendata: noi funzioniamo così.

²⁷ Ivi, p. 37.

²⁸ Th. Lipps, *Empatia e godimento estetico*, p. 38.

²⁹ Nella prospettiva di Lipps il corpo dell'altro ha solo una maggiore forza attivante, ma la relazione empatica riguarda l'intero mondo. Questo è un punto di differenza importante rispetto alla concezione husserliana della *Einfühlung*, nella quale l'elemento della *Paarung* tra due soggetti diviene il paradigma della relazione empatica. Cfr. E. Husserl, *Meditazioni cartesiane*; F. Fabbianelli, *Ripensare l'empatia a partire da Theodor Lipps*, pp. 29-61.

3. *Empatia negativa e disgusto*

Se l'empatia ha a che fare con il piacere che proviamo nell'istintivo riconoscere e rinforzare parti della nostra vita psichica nel mondo che ci circonda, è evidente che l'empatia negativa nasce da qualcosa che ostacola la mia attività vitale. Se di una cosa (fosse anche l'apparenza sensibile di un essere umano) diciamo che è «brutta», vuol dire che – sostiene Lipps – «la vita che risiede in essa e che penetra nella mia vita contrasta il mio proprio impulso a vivere, ad attivarmi, a sentire. La avverto come la negazione di tale impulso»³⁰. In generale, come abbiamo visto, il sentimento di accordo di fronte alle richieste che provengono dalle cose e dagli altri, genera piacere; al contrario l'attrito genera conflitto e dunque un sentimento di dispiacere. Ovviamente nel caso del conflitto la richiesta dell'oggetto (o dell'altro soggetto) acquisisce un significato particolare perché diviene «richiesta nel senso della richiesta ostile»³¹, di qualcosa che è rivolto *contro* di me. In questo senso una delle forme che può assumere l'empatia negativa è quella del disgusto. E questo accostamento, tra disgusto ed empatia negativa, ci aiuta a comprendere alcune particolari caratteristiche dell'esperienza del disgusto.

Già Kant aveva notato che il disgusto è «una sensazione vitale estremamente forte»³², ma volta a «liberarsi» di qualcosa. Il disgusto si presenta dunque come una impossibilità ad assimilare o a condividere l'alterità. Qualche anno dopo rispetto alle riflessioni lippsiane sull'empatia negativa, è stato il fenomenologo Aurel Kolnai a dedicare un saggio al disgusto e a considerarlo come «una modalità del rifiuto» connessa alla dimensione vitale e organica, ma strutturalmente connotata, appunto, da ambivalenza. Kolnai considera il disgusto una delle forme del rifiuto insieme alla paura e all'odio; il disgusto, tuttavia è caratterizzato da un «paradosso» visto che «nel fatto del disgustare si trova come *parte* anche un certo invito, direi una macabra attrazione»³³. L'analisi lippsiana dell'empatia negativa ci aiuta a comprendere proprio questa ambivalenza. Se leggiamo il disgusto come una forma di empatia negativa diviene immediatamente chiaro che anche l'oggetto disgustoso, come tutti gli altri oggetti, avanza delle pretese e scatena il nostro istinto mimetico, ovvero siamo istintivamente portati ad avvicinarlo a noi stessi, quasi ad incorporarlo.

³⁰ Th. Lipps, *Empatia e godimento estetico*, p. 41

³¹ Ivi, p. 38.

³² I. Kant, *Antropologia dal punto di vista pragmatico*, p. 578.

³³ A. Kolnai, *Il disgusto*, p. 47.

Le parole di Lipps sembrano risuonare – ma verosimilmente il tema è mediato dalla lettura di Freud³⁴ – quando Kolnai aggiunge che il conato di vomito presente in un'esperienza disgustosa «presuppone che ciò che disgusta possa in qualche modo entrare nel mio stomaco (...) la possibilità di un contatto la cui responsabilità non potrebbe certo essere dell'oggetto disgustoso ma soltanto mia»³⁵. La necessità di allontanarsi o di chiudere gli occhi di fronte ad oggetti disgustosi nasce proprio dall'istintiva relazione empatica che ci avvicina all'oggetto fino a «incorporarlo» o renderlo parte di noi stessi, anche se distante da noi.

Kolnai delinea diversi tipi di esperienze disgustose, sottolineando una supremazia dell'olfatto (che però va pensato come associato al gusto), descritto come «l'autentico luogo d'origine del disgusto»³⁶, seguito dal tatto e dalla vista. La vista – e il passaggio ci interessa particolarmente, volendo ragionare sull'immagine – può dare origine al «disgusto visivo», che è una qualità complessiva, visto che le «qualità» legate all'aspetto di un oggetto disgustoso, come un oggetto in putrefazione, rinviano inevitabilmente e prepotentemente anche all'odore e al tatto. Capiamo così in che senso per Kolnai la *putrefazione* diviene l'oggetto originario e prototipico del disgusto³⁷.

Da quanto abbiamo detto fin qui, possiamo dunque sostenere che alcune immagini – in particolare quelle che negano l'impulso vitale – scatenano una immediata e istintiva reazione di rifiuto. Eppure – e così facendo torniamo al problema della normatività dell'immagine posta in apertura – una campagna basata su immagini disgustose e sicuramente connesse con la negazione dell'impulso vitale non riesce a condizionare significativamente l'avventore. Se le immagini disgustose provocano una reazione di rifiuto, si tratta di chiedersi come mai il numero dei tabagisti non decresca. Le immagini del polmo-

³⁴ A. Kolnai è stato molto vicino alla psicoanalisi freudiana. In particolare – ed è questo il punto che qui ci interessa indagare – nel meccanismo dell'empatia negativa troviamo alcune delle caratteristiche che Freud mette all'opera per spiegare il funzionamento della psiche e nello specifico, dei meccanismi di difesa: dalla 'rimozione' allo 'spostamento', passando per il 'rifiuto' e la 'negazione'. Nel saggio *La negazione* Freud fa derivare persino il giudizio di negazione intellettuale da un codice elementare che si riduce in sostanza ad un 'introdurre in me' oppure 'escludere da me'. Infatti nel giudizio intellettuale: «la qualità sulla quale si deve pronunciare potrebbe essere stata in origine buona o cattiva, utile o dannosa. Espresso nel linguaggio dei più antichi modi pulsionali orali: questo lo voglio mangiare o lo voglio sputare e, in una versione successiva: questo lo voglio introdurre in me e questo escluderlo da me». Cfr. S. Freud, *La negazione*, p. 199.

³⁵ A. Kolnai, *Il disgusto*, p. 48.

³⁶ Ivi, p. 58.

³⁷ Ivi, p. 59.

ne canceroso o della gola purulenta richiamano direttamente la putrefazione, mentre il soggetto in ospedale o i genitori di fronte alla minuscola bara bianca alludono alla morte, pur senza mostrare direttamente la putrefazione. Qual è la nostra reazione di fronte a queste immagini?

4. *Stratificazioni*

Per rispondere alla domanda dobbiamo analizzare ancora due elementi: in primo luogo, è necessario delineare brevemente la stratificazione che caratterizza i vissuti empatici grazie alla quale potremo indagare l'effetto dell'immagine disgustosa e il suo eventuale potere normativo; in secondo luogo, si tratterà di guardare al modo in cui l'empatia negativa avanza le sue pretese attraverso una breve riflessione sui significati di quella che abbiamo definito una delle sue forme: il disgusto.

4.1 *La stratificazione dei vissuti empatici*

L'empatia ha una preistoria, una fase che precede la possibilità di parlare di 'relazione' empatica, perché legata a un momento originario in cui l'io non è ancora strutturato e costituito. Si tratta di quella che i teorici dell'empatia del primo Novecento hanno chiamato "unipatia" (*Einsfühlung*)³⁸ perché è uno stadio originario in cui il sentire (*fühlen*) è unico (*Eins*) e indistinto: ci troviamo, sia da un punto di vista ontogenetico, sia filogenetico, in una fase che precede la formazione dell'identità (una fase che può essere esemplificata dalla relazione fusionale tra madre e neonato³⁹). Pur essendo prima da un punto di vista ontologico, l'unipatia è ultima da un punto di vista gnoseologico perché riusciamo a riconoscere questa dimensione preliminare e fondante solo quando ne siamo usciti e l'identità si è ben strutturata.

Il riferimento a questa dimensione originaria ci è utile per comprendere appieno le caratteristiche del livello successivo che può essere considerato il primo autentico livello empatico, quello nel quale l'identità è già strutturata, dunque c'è separazione tra la mia identità e quella dell'altro con cui entro in relazione, ma il vissuto dell'altro può invadermi fino al punto da «contagiar-

³⁸ Il termine viene impiegato spesso in accezione polemica, per sottolineare la mancanza della differenziazione tra i soggetti. Una vera e propria riflessione teorica sull'unipatia si trova in Scheler. Cfr. M. Scheler, *Essenza e forme della simpatia*.

³⁹ L'esempio è ancora di Scheler. Si veda *Essenza e forme della simpatia*, pp. 58-59.

mi» e creare una confusione tra il suo e il mio vissuto. È questo il livello al quale ci siamo riferiti fin qui quando abbiamo parlato di empatia e di empatia negativa; un livello che comporta in maniera immediata, involontaria e inconscia, una immersione nel corpo e nei movimenti dell'altro, sia esso un oggetto, un'immagine o un altro soggetto. Il mio io è fortemente chiamato in causa, perché nel movimento di riconoscimento dei vissuti altrui, l'io diventa lo strumento dotato di corde attraverso il quale faccio risuonare me stesso e l'alterità⁴⁰.

Facciamo riferimento qui ad un esempio molto noto, che Lipps riprende da Adam Smith, ovvero quello dell'acrobata⁴¹. Se sono al circo e vedo volteggiare un acrobata su un filo, in maniera istintiva, meccanica e involontaria imito interiormente ed inconsciamente i suoi movimenti; da parte mia non c'è alcuno sforzo immaginativo, né mi chiedo come mi sentirei mettendomi al posto dell'acrobata. Uno spettatore che vede un acrobata eseguire una performance pericolosa sperimenta 'in prima persona' la sospensione dell'acrobata; riproduce dentro di sé gli stessi movimenti condotti dall'acrobata, 'imita' al suo interno le azioni osservate e, in questo modo, le sensazioni che sperimenta in prima persona, hanno a che fare con le esperienze che vive l'acrobata, e non con le sue: prova vuoto nello stomaco, la sensazione di perdere l'equilibrio o paura, anche se lui è comodamente seduto in poltrona e lo sa. In questa fase il vero rischio non è la fusione degli io ma la sovrapposizione dei miei vissuti su quelli dell'altro. Infatti, il vuoto allo stomaco che provo è suscitato dai movimenti dell'acrobata sul filo, ma è comunque un mio vissuto che proietto sull'altro (che potrebbe non provare alcuna paura, essendo abituato a volteggiare sul filo), e a lui lo attribuisco. L'esempio dell'acrobata è particolarmente significativo per il nostro percorso. A questo livello di relazione empatica, infatti, ciò che conta è il corpo dell'altro, la sua espressione, il modo in cui si muove. È a partire da questi elementi che noi veniamo attivati ed è come se usassimo il nostro corpo e i nostri vissuti psichici come strumento – la corda di cui dicevamo – per comprendere il mondo e soprattutto gli altri soggetti⁴².

⁴⁰ L'immagine risale a Hume: «Le menti di tutti gli uomini sono simili nei loro sentimenti e nelle loro operazioni, né qualcuno può mai essere mosso da un'affezione che anche tutti gli altri non possono in qualche misura provare. Quando delle corde sono tese tutte a uno stesso grado, il movimento di una si comunica a tutte le altre», cfr. D. Hume, *Trattato*, p. 609.

⁴¹ «La folla quando guarda in alto verso un funambolo che danza, istintivamente si contorce, dimena e oscilla i corpi, come vede fare a lui, e come sente che dovrebbe fare se fosse nella sua situazione», A. Smith, *Teoria dei sentimenti morali*, p. 83; Cfr. Th. Lipps, *Asthetik. Psychologie des Schönen und der Kunst*.

⁴² La teoria dell'empatia di Lipps è stata recuperata, dopo un lungo periodo di oblio, alla fine degli anni Novanta

C'è poi un successivo livello, quello che possiamo definire di vera "empatia emotiva". In questo strato ci separiamo in maniera netta e riconosciamo i vissuti dell'altro come suoi, senza necessariamente sentirci coinvolti nel suo vissuto o nelle sue azioni. Questo è il livello in cui si opera l'autentico distacco: l'altro e ciò che l'altro esprime – sia esso un altro soggetto o il mare in tempesta – è un *altro da me*, e le emozioni che sento non sono relative al mio flusso di vissuti, ma appartengono a lui. A questo livello comincia ad essere possibile il riconoscimento dell'altro soggetto con le sue peculiarità; ma la separazione, anche in relazione a linee, colori, oggetti e immagini, apre a nuove forme di comprensione o di utilizzo dell'oggetto, non più governate da dinamiche empatiche.

I livelli successivi della stratificazione dei vissuti empatici comportano l'impiego di strategie cognitive e sono basati sulla possibilità di acquisire ulteriori elementi e nozioni sulla storia dell'altro: un quarto livello più esplicitamente immedesimativo, nel quale io mi domando come mi sentirei se fossi al posto dell'altro e imparo a "mettermi nei suoi panni"; e il quinto più legato alla comprensione della situazione e al contesto in cui l'altro agisce, per il quale è fondamentale anche la capacità immaginativa, che mi consente di immaginare contesti diversi, epoche passate, culture differenti. Questi ultimi due livelli della stratificazione empatica riguardano quasi esclusivamente la relazione intersoggettiva o comunque immagini e oggetti nei quali sono raffigurate forme o sembianze umane.

4.2 *Le forme del disgusto*

Veniamo ora all'ultimo tassello del quale abbiamo bisogno per rispondere alla nostra domanda sul potere normativo dell'immagine disgustosa: il disgusto interpretato come una forma di empatia negativa. Nell'*Antropologia*

del secolo scorso grazie alla scoperta, da parte di un gruppo di neuroscienziati di Parma, dei cosiddetti 'neuroni specchio'. In base alle indagini compiute con le tecniche di *neuroimaging*, nel momento in cui osserviamo qualcuno compiere un'azione si mettono in moto alcune zone del cervello e in particolare si attivano (o sparano) i medesimi neuroni che si attivano in noi quando compiamo in prima persona le azioni che stiamo osservando. Gli esperimenti sono stati condotti prima sulle scimmie macaco, poi sull'uomo e i risultati sono sostanzialmente analoghi. Cfr. V. Gallese - L. Fadiga - L. Fogassi, e G. Rizzolatti, *Action recognition in the premotor cortex*; G. Rizzolatti, et al., *Premotor cortex and the recognition of motor actions*; V. Gallese - C. Keysers - G. Rizzolatti, *A unifying view of the basis of social cognition*. L'idea è che attraverso una sorta di mimesi – e in questo senso non siamo molto lontani dall'acrobata di Lipps – si possa spiegare e fondare da un punto di vista scientifico e organico l'empatia. In particolare, Gallese ha fatto direttamente riferimento a Lipps e al concetto lippsiano di «imitazione interna». Th. Lipps, *Empatia, imitazione interna e sensazioni organiche*. Cfr. anche V. Gallese, *La molteplice natura delle relazioni interpersonali: la ricerca di un comune meccanismo neurofisiologico*.

Kant aveva notato che, se è vero che il disgusto ha innanzitutto a che fare con l'esperienza sensibile, dunque con qualcosa che abbiamo mangiato o qualcosa di cui sentiamo l'odore (Kant scrive «ingestione mediante olfatto»⁴³), è anche vero che trasportiamo la dimensione sensibile anche su un piano spirituale; possiamo parlare, infatti, anche di «un reale nutrimento» dello spirito o di un piacere spirituale nella comunicazione con gli altri, e allora, «per analogia», quando ci troviamo in contesti spiacevoli, chiamiamo «disgusto» anche «l'istinto naturale a liberarsene»⁴⁴.

Anche Kolnai distingue sostanzialmente due tipi di disgusto, quello fisico e quello morale, considerando quest'ultimo sia in senso strettamente etico sia, in senso più ampio, «spirituale» in quanto contrapposto a quello «fisico»⁴⁵. Il disgusto dunque si pone innanzitutto su un piano istintivo e meccanico, connesso alla nostra dimensione sensibile, esprime un sentimento di ripugnanza nei confronti di ciò che è vissuto come portatore di contaminazione⁴⁶, ma tende poi anche a travalicare questi limiti e ad acquisire un valore simbolico o proiettivo. L'idea è già presente nella *Genealogia* nietzschiana: se guardiamo alla dicotomia «puro e impuro», ci rendiamo conto che non va intesa sin dall'origine in senso simbolico o morale. Al contrario gran parte delle nozioni spirituali sono state inizialmente intese «in maniera grossolana (...) e non simbolica» e in particolare il puro è «semplicemente un uomo che si lava, che si proibisce certi cibi, i quali comportano malattie della pelle, che non si unisce carnalmente con donne sordide del basso popolo, che ha orrore del sangue»⁴⁷. Solo con il tempo l'anima umana ha – questa la lettura nietzschiana – acquistato *profondità* e capacità simbolica e l'uomo è «diventato in generale *un animale interessante*»⁴⁸, anche se malato. Se leggiamo il disgusto come una delle forme dell'empatia negativa, capiamo meglio in che senso Volkelt ha potuto definire l'empatia come l'«oscuro ambito di confine e di passaggio tra natura e spirito»⁴⁹: relazioni naturali e istintive che diventano progressivamente forme della spiritualità umana.

Se escludiamo, quindi, un livello naturale, istintivo e originario che, se-

⁴³ I. Kant, *Antropologia*, p. 579.

⁴⁴ Ivi, p. 578.

⁴⁵ A. Kolnai, *Il disgusto*, p. 75.

⁴⁶ M.C. Nussbaum, *Disgusto e umanità*.

⁴⁷ F. Nietzsche, *Genealogia della morale*, p. 20.

⁴⁸ Ivi, p. 21.

⁴⁹ J. Volkelt, *Der Symbol-Begriff in der neuesten Ästhetik*, III-IV; cfr. S. Wagner, *Quell'«oscuro ambito di confine e di passaggio tra natura e spirito»*, p. 395.

guendo Kolnai, possiamo identificare con il disgusto verso tutte le forme della putrefazione, come decomposizione organica e negazione della vita, saranno poi il contesto culturale, sociale e l'esperienza personale a determinare i contesti nei quali la reazione sarà di rifiuto. È chiaro, però, che quando si muove su un piano simbolico, il rifiuto con tutte le sue forme, definisce le strutture di una cultura, le caratteristiche di un gruppo sociale e, infine, anche dell'individuo.

Proprio sul significato simbolico del disgusto ha insistito più di recente anche Martha Nussbaum che ha sottolineato la rilevanza sociale del cosiddetto «disgusto proiettivo»; questo tipo di disgusto è determinato dalle norme sociali «perché le società insegnano ai propri membri a identificare gli ipotetici fattori contaminanti annidati al loro interno»⁵⁰.

Nussbaum sottolinea però che il disgusto proiettivo si muove in due direzioni: da un lato le «leggi della magia simpatetica»⁵¹ rendono disgustosi oggetti che hanno una relazione con un oggetto del disgusto primario (le relazioni sono sostanzialmente quelle humane della prossimità, della somiglianza o della causalità⁵²). In questo senso ci rifiutiamo di «bere da un urinale» anche se sappiamo che è stato sterilizzato oppure ci rifiutiamo di indossare «abiti ben lavati che siano stati indossati da una persona con una malattia infettiva»⁵³ (esempio particolarmente attuale, in tempi di coronavirus!). Ma soprattutto, e siamo alla seconda direzione, il disgusto proiettivo sembra rispondere ad un'esigenza profonda dell'umanità: «percepire se stessi come puri e gli altri come impuri», conducendo ad una politica di tipo gerarchico e discriminante⁵⁴. Questo accade attraverso «un qualche tipo di associazione tra il gruppo ipoteticamente disgustoso e gli oggetti primari del disgusto». Gli esempi vanno dagli «intoccabili» del sistema castale indiano, spesso individuati come «quelli che si occupavano di pulire le latrine e di portare via i cadaveri», fino agli omosessuali descritti come «attori sessuali disgustosi o patologici, in contrasto con quelli 'normali' o 'puri'»⁵⁵.

⁵⁰ M. C. Nussbaum, *Disgusto e umanità*, p. 86.

⁵¹ Nussbaum riprende le indagini di P. Rozin, J. Haidt, R. C. McCauley, *Disgust*.

⁵² Si veda tutta la parte Terza del primo libro del *Trattato*. Cfr. D. Hume, *Trattato sulla natura umana*, pp. 83 e sgg.

⁵³ M. C. Nussbaum, *Disgusto e umanità*, p. 86

⁵⁴ Ivi, pp. 86-87.

⁵⁵ Ivi, 87.

5. *L'origine genetica del normativo delle immagini*

A questo punto possiamo tirare le fila del discorso tornando alla nostra immagine. Cosa accade quando vedo l'immagine disgustosa sul pacchetto delle sigarette? L'immagine disgustosa non impedisce né riduce, stando ai dati, l'acquisto delle sigarette; ma questo non significa che non abbia alcun effetto sull'acquirente.

L'ipotesi che intendo sostenere, sulla base del lavoro fatto fin qui, è che il potere di veto e di rifiuto è presente nell'immagine disgustosa, ma questo potere si colloca su un livello molto istintivo e immediato. Per questo la sola immagine può non essere sufficiente perché il rifiuto immediato si trasformi in un rifiuto argomentato e scelto. Grazie ad una teoria stratificata dell'empatia possiamo riconoscere i diversi effetti che sono riconducibili alle immagini e indagare il loro eventuale potere normativo.

È chiaro che nella differenza tra empatia positiva ed empatia negativa è già presente un elemento immediatamente valutativo e dunque potenzialmente normativo. La risata cristallina di un bambino mi piace, una risata beffarda mi infastidisce. Lipps considera la valutazione immediata che caratterizza la relazione empatica come un primo momento dell'incontro tra soggetto e mondo. Tuttavia, a differenza dei sostenitori delle varie forme dell'etica della simpatia, che fanno della relazione valutativa simpatetica il fondamento del giudizio morale⁵⁶, la collocazione della valutazione all'interno della relazione istintiva e immediata (sebbene comunque cognitiva) ne modifica radicalmente il significato. L'empatia, positiva o negativa che sia, viene depotenziata come fondamento dell'etica, mentre viene potenziata come strumento cognitivo della soggettività.

Proviamo allora a distinguere, seguendo la stratificazione empatica, i diversi livelli di relazione con un'immagine disgustosa:

- ad un primo livello, quello immediato, nel guardare per la prima volta l'immagine disgustosa sul pacchetto di sigarette avvertiamo un disagio, una sensazione spiacevole. Il fastidio o «l'attrito», è connesso come sosteneva Kolnai al richiamo diretto alla *putrefazione*, alla malattia e alla morte che – nella spontanea attività di mimesi istintiva, inconscia e vitale che caratterizza questo livello della relazione – genera una resistenza;

⁵⁶ Pensiamo ad esempio ad Adam Smith che sosteneva la relazione simpatetica come fondamento dell'etica, ma la valutazione era collocata alla fine del processo simpatetico: attraverso la differenza tra simpatia concorde e simpatia discorda, Smith riconosceva alla simpatia la capacità di valutare il comportamento dell'altro mettendolo in relazione con noi stessi. Cfr. A. Smith, *La teoria dei sentimenti morali*, p. 98.

- ad un secondo livello, mettiamo distanza tra noi e l'immagine disturbante: quella gola purulenta non è *mia* e quell'uomo in ospedale non sono *io*. La separazione non elimina però immediatamente l'effetto dell'immagine, perché è solo mediante l'abitudine che l'effetto può ridursi fino a scomparire. La soluzione a questo punto - se non siamo disposti ad aspettare gli effetti dell'abitudine - sta nel sottrarre alla vista l'immagine: la copriamo fisicamente, così non siamo più esposti allo stimolo disturbante. Questa reazione è chiaramente dimostrata dal notevole aumento della produzione e della vendita di astucci che coprono i pacchetti di sigarette incriminati.

La reazione di fronte all'immagine disgustosa sembra fermarsi a questi primi due livelli. Il disgusto che proviamo non riesce ad attivare i successivi livelli della relazione empatica. L'immagine è priva di contesto e non è sufficientemente narrativa e articolata per determinare un'attivazione dell'empatia «immedesimativa e comprendente», non riesce cioè a creare reale compassione per le drammatiche sventure del singolo fumatore perché non ci fornisce alcun sapere sull'altro e sulla sua storia, tale da spingerci ad una riflessione sulle nostre scelte tabagiste. Per questo livello immaginativo e cognitivo di attivazione non è sufficiente un'immagine, avremmo bisogno di maggiori elementi. In sostanza la forza di questo tipo di immagine non è sufficiente per abbandonare il piano puramente mimetico ed istintivo: il disgusto delle immagini scelte non si proietta infatti sull'oggetto sigaretta che non è presente esplicitamente nell'immagine e non rende sufficientemente evidente la connessione causale (fumo della sigaretta come causa dell'immagine disgustosa) cui si allude. Né il disgusto viene proiettato sulla categoria dei fumatori, perché comunque le immagini scelte aspirerebbero a provocare compassione e non odio: per dirla in termini nietzschiani non intende scatenare un *pathos della distanza* tra noi puri (i non fumatori) e gli impuri (i fumatori).

In conclusione, appare necessario riconoscere che l'immagine disgustosa ha il potere di attivarci in maniera immediata. Tale attivazione, pur avendo un significato rilevante nella nostra valutazione (estetica o etica) non può essere ricondotta in maniera lineare alla dimensione normativa. Riconoscere la forza dell'empatia - sia intesa come empatia positiva, sia come empatia negativa - ci consente di collocare la dimensione valutativa propria della sfera emotiva, innanzitutto su un piano immediato e originario. Questa dimensione va a costituire progressivamente e contestualmente la nostra identità e il nostro mondo circostante. Si può dire che Lipps rielabora la riflessione kantiana, prendendo

le distanze dall'idea che «le intuizioni senza concetto sono cieche»⁵⁷ e riconoscendo alla dimensione emotiva e immediata dell'empatia una rilevanza cognitiva, nonché un ruolo all'interno del giudizio⁵⁸. Lipps ritiene infatti che l'empatia *determini* il mio rapporto con la realtà: «ogni oggetto che esiste per me come questo oggetto determinato – altri oggetti peraltro non esistono per me – è necessariamente e ovviamente compenetrato dalla mia vita. Ed è questo il senso più generale dell'“empatia”»⁵⁹.

Come abbiamo cercato di mostrare con i diversi strati della relazione empatica è evidente che l'immagine immediatamente disgustosa o la melodia immediatamente allegra possono essere considerati momenti genetici della nostra attività valutativa e spingerci a parlare di «primitivo emozionale»⁶⁰ che viene stimolato dalle variazioni cromatiche o da alcuni principi artistici (come raggruppamento, contrasto, isolamento, simmetria, ecc.) o di legge estetica universale⁶¹ o addirittura di apriori materiali etici⁶². Ma la forza di questo potere delle immagini, che è strettamente intrecciata con il riconoscimento di un portato cognitivo della sfera emotiva, non può essere trasferito in maniera troppo lineare sul piano normativo. Il disgusto può divenire in ambito estetico addirittura un'esperienza da ricercare che stimola in maniera violenta i sensi e le passioni; oppure in ambito più esplicitamente etico, il disgusto può diventare la via attraverso la quale è possibile raggiungere una più profonda salvezza morale. Proprio in questo senso, la storia delle società può persino essere interamente riletta attraverso la lente del disgusto: il dir di no alla vita può divenire – è ancora la celebre lettura nietzschiana – l'opera creativa degli agenti del risentimento e della morale e si configura come la valorizzazione del debole, del malato, del disgustoso:

gli sventurati (...) i rei, i fatti a pezzi costoro sono quelli che più di chiunque altro minano la vita tra gli uomini, che intossicano (...) la nostra fiducia nella vita (...). Su questo terreno

⁵⁷ I. Kant, *Critica della ragion pura*, p. 92

⁵⁸ In questo senso l'apprensione del reale mediante empatia è stata immediatamente collocata nel solco della tradizione kantiana e l'empatia letta come una «reinterpretazione psicologica dell'unità sintetica dell'appercezione». Cfr. M. Geiger, *Essenza e significato dell'empatia*, p.83. Tuttavia, più che alla *Critica della ragion pura*, è al Kant della *Critica della facoltà del giudizio* che dobbiamo pensare, nella quale Kant parla di 'giudizio' pur riferendosi a un'attività che non ha direttamente lo scopo di conoscere; un'attività nella quale ad una rappresentazione non si lega un concetto, ma un sentimento del piacere o del dispiacere. Sul tema mi sia consentito rinviare al mio *Critica della ragione empatica*, pp. 24 e sgg.

⁵⁹ Th. Lipps, *Empatia e godimento estetico*, p. 37.

⁶⁰ E. Kandel, *L'età dell'inconscio*, p. 436.

⁶¹ V. Ramachandran - W. Hirstein, *The science of art*.

⁶² Husserl, *Lineamenti di etica formale*; M. Scheler, *Il formalismo nell'etica e l'etica materiale dei valori*.

cresce ogni malerba, ogni pianta velenosa (...). Qui brulicano i vermi dei sentimenti di vendetta e di rancore; qui l'aria è fetida di cose segrete e inconfessabili⁶³.

Riconoscere la complessità della connessione tra immagine, emotività e normatività non vuol dire ridurne la rilevanza. Al contrario, ci aiuta a riconoscere che la sfera emotiva fa strutturalmente parte della nostra capacità cognitiva e valutativa. Ma per la felicità dei produttori di astucci copri-pacchetto, le connessioni che determinano le nostre scelte sono un po' meno lineari del previsto.

⁶³ Nietzsche, *Genealogia della morale*, p. 116-117.

Bibliografia

- B. Croce, *L'estetica della "Einfühlung" e Roberto Vischer (1934)*, in *Storia dell'estetica per saggi*, Bari, 1942, pp. 239-246
- B. Croce, *Roberto Vischer e la contemplazione della natura (1934)*, in *Storia dell'estetica per saggi*, cit., pp. 247-257.
- A. Donise, *Critica della ragione empatica. Fenomenologia dell'altruismo e della crudeltà*, Bologna, 2019.
- F. Fabbianelli, *Ripensare l'empatia a partire da Theodor Lipps*, in *Tra corpo e mente. Questioni di confine*, a cura di B. Centi, Firenze, 2016, pp. 29-61.
- S. Freud, *La negazione (1925)*, in *Opere*. Vol. 10, *Inibizione, sintomo e angoscia (1924-1929)*, Torino, 1989.
- M. Geiger, *Essenza e significato dell'empatia (1911)*, in *Estetica ed empatia. Antologia*, a cura di A. Pinotti, Milano, 1997, pp. 61-94.
- V. Gallese - L. Fadiga - L. Fogassi - G. Rizzolatti, *Action recognition in the premotor cortex*, in «Brain», 119, 1996, pp. 593-609.
- V. Gallese - C. Keysers - G. Rizzolatti, *A unifying view of the basis of social cognition*, in «Trends in Cognitive Sciences», 8, pp. 396-403.
- V. Gallese, *La molteplice natura delle relazioni interpersonali: la ricerca di un comune meccanismo neurofisiologico*, in «networks. rivista di filosofia dell'intelligenza artificiale e scienze cognitive», 1, 2003 (<http://www.dif.unige.it/epi/networks/01/galleselinks.html>).
- H. von Helmholtz, *Neue Fortschritte in der Theorie des Sehens*, in *Vorträge und Reden*, vol. I, Braunschweig, 1896.
- J.G. Herder, *Sul conoscere e il sentire dell'anima umana (1778)*, trad. it. di F. Marelli, in «Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi sull'estetico», II, 1, 1999, pp. 99-129.
- D. Hume, *Trattato sulla natura umana (1739/40)*, trad. it. di A. Carlini - E. Lecaldano - E. Mistretta, Roma-Bari, 2010.
- E. Husserl, *Lineamenti di etica formale (1914)*, trad. it. di P. Basso - P. Spinicci, Firenze, 2001.
- V. van Gogh, *Lettere a Theo (1914)*, trad. it. di M. Donvito - B. Casavecchia, Milano, 2016.
- E. Kandel, *L'età dell'inconscio. Arte, mente e cervello dalla grande Vienna ai nostri giorni*, Milano, 2012.
- I. Kant, *Critica della ragion pura (1781)*, a cura di P. Chiodi, Milano, 1996.
- I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio (1790)*, trad. it. a cura di E. Garroni - H. Hohenegger, Torino, 2011.
- I. Kant, *Antropologia dal punto di vista pragmatico (1798)*, in *Scritti morali*, a cura di P. Chiodi, Torino, 1980.
- Th. Lipps, *Asthetik. Psychologie des Schönen und der Kunst*, vol. I, Voss, Hamburg, 1903.
- Th. Lipps, *Empatia, imitazione interna e sensazioni organiche (1903)*, trad. it. di I. Rotella, in *Scritti sull'empatia*, Napoli-Salerno, 2020, pp. 55-76.
- Th. Lipps, *Empatia e godimento estetico (1906)*, in *Una "scienza pura della coscienza": l'ideale della psicologia in Theodor Lipps*, a cura di S. Besoli - M. Manetta - R. Martinelli, in «Discipline filosofiche», XII, 2, 2002, pp. 31-45.

- Th. Lipps, *Fonti della conoscenza. Empatia* (1909), in *Una "scienza pura della coscienza": l'ideale della psicologia in Theodor Lipps*, cit., pp. 47-62.
- W. Menninghaus, *Disgusto. Teoria e storia di una sensazione forte*, a cura di S. Feloj, Milano 2016.
- F. Nietzsche, *Genealogia della morale. Uno scritto polemico* (1887), trad. it. di F. Masini, Milano, 2008.
- Novalis, *I discepoli di Sais* (1802), trad. it. di A. Reale, Milano, 2001.
- M.C. Nussbaum, *Nascondere l'umanità. Il disgusto, la vergogna, la legge*, Roma, 2005.
- M.C. Nussbaum, *Disgusto e umanità. L'orientamento sessuale di fronte alla legge*, Milano, 2011.
- A. Pinotti, *L'empatia. Storia di un'idea da Platone al postumano*, Roma-Bari, 2011.
- A. Pinotti, *Empatia; «un termine equivoco e molto equivocato»*, in *Una "scienza pura della coscienza": l'ideale della psicologia in Theodor Lipps*, cit., pp. 63-83.
- S. Poggi, *I sistemi dell'esperienza*, Bologna, 1977.
- V.S. Ramachandran - W. Hirstein, *The science of art: a neurological theory of aesthetic experience*, «Journal of Consciousness Studies», 6, 6-7, 1 June 1999, pp. 15-51(37).
- G. Rizzolatti, et al., *Premotor cortex and the recognition of motor actions*, 1996.
- I. Rotella, *Freud, Lipps e il problema dell'empatia. Indagine sull'etica freudiana a partire dall'eredità lippsiana*, tesi di dottorato - Università di Napoli Federico II.
- P. Rozin - J. Haidt - C. R. McCauley, *Disgust*, in M. Lewis, J. M. Haviland (Eds.), *Handbook of emotions*, New York, 2000.
- M. Scheler, *Il formalismo nell'etica e l'etica materiale dei valori* (1913-16), trad. it. di R. Guccineli, Milano, 2013.
- M. Scheler, *Essenza e forme della simpatia* (1923), a cura di L. Boella, Milano, 2010.
- A. Smith, *La teoria dei sentimenti morali* (1759), trad. it. S. Di Pietro, Milano, 1995.
- P. Spinicci, *Sensazione, percezione, concetto*, Bologna, 2000.
- P. Stern, *Einfühlung und Assoziation in der moderne Ästhetik*, Hamburg-Leipzig, 1897.
- E. B. Titchener, *Experimental psychology of the thought process*, New York, 1909.
- R. Vischer, *Sul sentimento ottico della forma. Un contributo all'estetica* (1872), in *Estetica ed empatia. Antologia*, a cura di A. Pinotti, Milano, 1997, pp. 95-138.
- J. Volkelt, *Der Symbol-Begriff in der neuesten Ästhetik*, Jena, 1876.
- J. Volkelt, *System der Ästhetik*, München, 1927; trad. it. parz. in *Estetica ed empatia. Antologia*, a cura di A. Pinotti, Milano, 1997, pp. 229-260.
- H. von Helmholtz, *Neue Fortschritte in der Theorie des Sehens*, in *Vorträge und Reden*, vol. I, Braunschweig, 1896.
- S. Wagner, *Quell'«oscuro ambito di confine e di passaggio tra natura e spirito»: sulle tracce dell'empatia dall'estetica romantica a Karl Jaspers*, in «Studi jaspersiani», 2, 2014, pp. 383-403.

Parte terza
Estetica

Sul *Pictorial Turn* di W.J.T. Mitchell

Leonardo V. Distaso

1. Facendo tesoro delle fortune che a suo tempo ebbe Richard Rorty, quando nel 1967 coniò il neologismo filosofico *The Linguistic Turn* (grazie all'antologia omonima uscita quell'anno per i tipi della University of Chicago), W.J.T. Mitchell ha formulato nel 1992 quello di *Pictorial Turn* per caratterizzare *non* una svolta filosofica unica e irripetibile, ma un *tropo* ricorrente più volte nella storia e che si è stabilizzato come oggetto di studio istituzionale nel cuore delle ricerche e delle tendenze di quell'ormai noto *brand* culturale che prende il nome di *Visual Culture*¹.

L'attenzione iniziale nei confronti del *linguistic turn* rortyano è determinata dalla natura della proposta teorica del *pictorial turn*: non si tratta di contrapporre a quella svolta l'emergere di un nuovo paradigma in grado di prenderne il posto, quanto di prendere le distanze criticamente da quella proposta per dissolvere una volta per tutte quella che Mitchell chiama «l'ansia generale della filosofia linguistica riguardo alla rappresentazione visuale»². Il *linguistic turn* era stato capace – almeno nell'interpretazione di Rorty del 1980³ – di mettere in discussione alcuni paradigmi *hard* della filosofia analitica, primo fra tutti quello di identificare la Lingua della Natura Stessa con la corrispondente Lingua della Filosofia, intesa come logica per la soluzione di specifici problemi filosofici. Era in discussione l'Era dell'Analisi, come egli la definì nel 1981, che aveva avuto la pretesa di fare chiarezza su quali fossero i problemi della filosofia e quale dovesse essere il metodo per la loro soluzione (a

¹ Non mi soffermo oltre sugli aspetti teorici e storiografici di questo ampio ambito di ricerche poiché esistono già magistrali studi in proposito negli Stati Uniti e in Europa e che, in particolare in Italia, sono stati condotti, tra gli altri, da Maria Bettetini, Claudia Cieri Via, Roberta Coglitore, Michele Cometa, M. Giuseppina Di Monte, Elio Grazioli, Tonino Griffero, Andrea Pinotti, Gian Piero Piretto, Antonio Somaini, Federico Vercellone. Ai loro lavori rimando anche per ogni più esaustiva bibliografia.

² W.J.T. Mitchell, *Pictorial Turn*, p. 81.

³ R. Rorty, *Metodo, scienza sociale e speranza sociale*, p. 195.

patto di far parte di un forte e pugnace dipartimento universitario analitico e positivistico!)⁴. La *svolta* era stata possibile perché insieme alla considerazione dell'obsolescenza del paradigma analitico reichenbachiano, Rorty smantellava l'idea che la "capacità filosofica analitica" fosse un peculiare talento argomentativo e una padronanza delle "questioni concettuali", basati sulla capacità di saper vedere «l'intero universo delle asserzioni possibili in tutti i loro reciproci rapporti d'inferenza»⁵.

La *svolta* sostenuta da Rorty si basava sul riconoscimento che quella fase positivistica della filosofia analitica fosse andata in realtà declinandosi in un florilegio di differenti e compresenti *paradigmi stilistici*, ciascuno dei quali caratterizzante l'una o l'altra comunità scientifica e filosofica, o un determinato organigramma dipartimentale, in grado di assumere come socialmente valido questo o quello stile filosofico, definito propriamente come "stile letterario", imperniato su argomentazioni autoreferenziali: «"Filosofia", in senso stretto e professionale, è solo qualsiasi cosa facciamo noi professori di filosofia»⁶. La transizione al postpositivismo, per Rorty, non avrebbe ristabilito l'immagine della filosofia come saggezza (e del filosofo come un saggio): piuttosto avrebbe aperto al tramonto definitivo dell'idea di filosofia come *scientia scientiarum*, come analisi logica e scienza rigorosa, smascherando le insufficienze metafisologiche contenute in tale proposta positivistica. Nella già citata antologia del 1967, Rorty sosteneva che la base per una metafisologia alternativa fosse costituita dal passaggio dalla *filosofia-come-scoperta* alla *filosofia-come-proposta*, passaggio sostenuto da una forma di *nominalismo metodologico*:

la concezione secondo la quale tutte le questioni che i filosofi si sono posti sui concetti, sugli universali sottostanti o sulle strutture che (a) non possono ottenere una risposta mediante un'indagine empirica... e che (b) possono, in qualche modo, ottenere una risposta, lo possono mediante risposte a questioni sull'uso di espressioni linguistiche e in nessun altro modo⁷.

Tale *nominalismo metodologico* avrebbe consentito di considerare la *filosofia linguistica* – «la concezione secondo cui i problemi filosofici sono problemi che possono essere risolti (o dissolti) o riformando il linguaggio o ampliando la conoscenza del linguaggio che usiamo»⁸ – come una disciplina in grado

⁴ R. Rorty, *La filosofia oggi in America*, p. 215.

⁵ Ivi, p. 218.

⁶ Ivi, p. 219.

⁷ R. Rorty, *Difficoltà metafisologiche della filosofia linguistica*, pp. 45-46.

⁸ Ivi, p. 29.

di *cambiare* la consapevolezza filosofica riformando il linguaggio piuttosto che descriverlo semplicemente⁹, promuovendo così il passaggio alla *filosofia-come-proposta*.

Quest'ultima si sarebbe caratterizzata, poi, nel 1989 in *Contingency, Irony and Solidarity*¹⁰, nella tesi che solo una messa a tema dei vocabolari in uso alle comunità scientifiche avrebbe potuto dare conto: (a) della distinzione tra mondo/realtà esterna e descrizione vera o falsa di essi; (b) che i vocabolari si comportano come totalità storiche e contingenti che hanno a che fare con la realtà, ma che di fatto costruiscono verità (con la conseguente caduta definitiva della teoria della verità come corrispondenza); (c) che i linguaggi sono costruiti e non scoperti; (d) che un cambio di vocabolario può aprire all'inimmaginato e all'impensato prescindendo dal suo valore di verità oggettiva; (e) che la riflessione sui vocaboli porterebbe a coscienza principalmente ciò che con esso si può fare piuttosto che ciò che con esso si conosce; (f) che la storia del pensiero è caratterizzata dal presentarsi diacronico e sincronico di "ridescrizioni metaforiche", tale per cui le ridescrizioni scientifiche e analitiche hanno lo stesso statuto euristico delle ridescrizioni storiche e culturali; (g) che la scelta tra metafore alternative non è fornita dal mondo reale, ma dal confronto tra linguaggi e vocabolari; (h) che la coscienza filosofica di colui che agisce e pensa all'interno di un vocabolario deve essere propriamente *ironica*, in quanto chi consapevolmente si colloca all'interno di un vocabolario deve poter essere in grado di prenderne le distanze non ritenendolo vero in assoluto, né più aderente alla realtà; (i) che l'atteggiamento ironico del filosofo deve contrapporsi al senso comune inteso quale piena, incondizionata e acritica adesione al vigente, e non può essere fondato sull'autorità di un metavocabolario neutrale; infine (l) che l'ironico è sia nominalista che storicista, antiessenzialista ma non relativista: il suo contrario non è il realista, quanto il metafisico di matrice analitica, ovvero colui che usa l'argomentazione logica come strumento *scientifico* di indagine filosofica invece che mettere a confronto l'interesse dei vocabolari.

Mi fermo qui senza riproporre l'acceso dibattito aperto da queste tesi e che ha coinvolto un ampio orizzonte di discussione filosofica degli ultimi trent'anni (ho ricordato in sintesi il problema solo perché è Mitchell che ne fa

⁹ Ivi, p. 100.

¹⁰ Tradotto in italiano con il titolo: R. Rorty, *La filosofia dopo la filosofia*. Le parti a cui si fa riferimento nel testo qui di seguito sono riferite ai capp. 1 e 4.

referimento come analogo storico del *pictorial turn*). Sottolineo solo un punto chiave del dibattito aperto da Rorty: il suo antiessenzialismo ha come bersaglio primario la filosofia analitica e l'analisi logica del linguaggio, che egli definisce "metafisica" in contrapposizione al suo pragmatismo nominalistico. Lo storicismo che ne deriva non ha un carattere relativistico – e questo è un lato problematico della sua riflessione – quanto piuttosto risulta fautore di un'opposizione tra totalità linguistiche incarnate all'interno di scene culturali che lottano darwinianamente per il dominio dei propri paradigmi. La storia di metafore che propone Rorty esclude qualsiasi ipotesi di metafisica essenzialista e propone una metacritica dei paradigmi contingenti e metaforici di matrice nominalistica. Questa posizione doveva molto alle ricerche di Th. Kuhn, da una parte, e P. Feyerabend, dall'altra: ciò nonostante questi ultimi sono più convincenti quando svelano il disaccordo tra essenzialismo della verità e realtà storica. Resta sul terreno, infatti, il *problema della realtà*, che non può eclissarsi dietro lo schermo totalizzante del linguaggio (seppur metaforico e avvolto nella nube storicistica e culturalistica) e non può nemmeno essere ridotto alla definizione di mera essenza al di là dell'apparenza, come è stato considerato in diverse stagioni della filosofia classica borghese. Probabilmente il limite del pragmatismo nominalistico di Rorty sta nel suo scivolare verso un liberalismo individualistico avendo confidato nel ruolo del filosofo ironico quale individuo capace di ergersi a portatore e difensore di una razionalità privata e arcanamente solidale. Il modo d'uso rortyano di termini come "creazione" e "creatività" come piena padronanza individuale della contingenza lo dimostrano.

2. Il *pictorial turn* inteso da Mitchell intende essere, dal canto suo, un campo di indagine che si propone di riflettere sul passaggio storico-concettuale dalle parole alle immagini, considerando queste ultime come oggetti particolarmente rilevanti sia da un punto di vista teorico e conoscitivo, sia da quello sociale e culturale, andando oltre l'*impasse* delle teorie rappresentazionali del linguaggio, senza fare alcun ritorno alle teorie della rappresentazione basate sulla *mimesi* o sulla *corrispondenza*, né avanzare una rinnovata *metafisica della presenza* dell'immagine pittorica:

esso è piuttosto una riscoperta postlinguistica e postsemiotica dell'immagine come interazione complessa tra visualità, apparato, istituzioni, discorso, corpi e figuratività. È, insomma, la consapevolezza del fatto che *l'essere spettatore* [*spectatorship*] (il guardare [*the look*], lo sguardo [*the gaze*], il colpo d'occhio [*the glance*], così come le pratiche di osservazione, di sorveglianza e di piacere visivo), può essere una questione altrettanto profonda delle varie

forme di lettura (decifrazione, decodificazione, interpretazione, ecc.), e che l'esperienza visiva, o l'*alfabetizzazione visuale* [*visual literacy*] potrebbe non essere completamente interpretabile sul modello della testualità¹¹.

Un fattore importante della prospettiva del *pictorial turn* è la consapevolezza che il problema della rappresentazione visiva *nel presente* «preme senza darci scampo e con una forza senza precedenti, a ogni livello della cultura: dalle più sofisticate speculazioni filosofiche alle più volgari produzioni dei mass media»¹². Ciò mostra i termini nei quali Mitchell sostiene l'ineludibilità di una *global critique of visual culture* che oltrepassi il modello interpretativo del *linguistic turn*, e della conseguente *testolatria*, e che dissolva l'uso delle pratiche culturali di comprendere i suoi prodotti nell'ambito separato di fenomeni testuali e/o verbali, per affermare una specificità non testuale delle immagini: una non-testualità che non solo affronti con armi nuove le ricorrenti posizioni iconoclastiche, ma che non si lasci altrettanto ingannare da facili suggestioni iconofile. Per realizzare ciò è necessario che una coscienza alfabetizzata visualmente accompagni il premere socio-culturale della rappresentazione visiva, governando in qualche modo ciò che le immagini vogliono per mezzo di ridescrizioni non testuali¹³.

Poiché l'attuale *pictorial turn* non è un evento unico nella storia, ma un *tropo* che torna a presentarsi di volta in volta nei momenti in cui entra in scena una nuova tecnologia di riproduzione o una serie di immagini associata a nuovi movimenti sociali, politici o estetici¹⁴, riconoscere lo specifico dell'attuale *pictorial turn* consiste nel prendere atto che la sua ultima versione storica ha assunto i caratteri di una svolta verso la *biopicture*, ovvero un'immagine o raffigurazione biodigitale «a cui sono stati conferiti movimento e apparenza di vita per mezzo delle tecnoscienze della biologia e dell'informatica»¹⁵. Le implicazioni della *biopicture* vanno dalla politica alla cultura di massa, dall'estetica alla psicologia individuale e sociale, dalle scienze cognitive a quelle informatiche. La vita fantasmatica delle *images* si fonde con la nuova tecnica di vita caratterizzata dai fenomeni della clonazione e dello sviluppo dell'immagine digitale che circolano con rapidità incessante per il globo mutando con altrettanta rapidità. Per questo il focus sulla *biopicture* è preparato teorica-

¹¹ W.J.T. Mitchell, *Pictorial Turn*, pp. 84-85.

¹² *ibid.*

¹³ È il titolo di un testo di Mitchell del 2005, *What Do Pictures Want?*

¹⁴ W.J.T. Mitchell, *Scienza delle immagini*, p. 26.

¹⁵ W.J.T. Mitchell, *Biopictures*, p. 86.

mente da Mitchell dalla distinzione terminologica (concettualmente possibile in lingua inglese, ed è per questo che nel testo lascerò i termini di Mitchell in inglese) tra *picture* come immagine che appare su supporto materiale, e *image* come ciò che appare in una *picture*, ma che la trascende e può sopravvivere nelle copie e nelle tracce lasciate in diversi media anche se la prima *picture* può venir distrutta o dimenticata. In tal modo la logica della *biopicture* comporta il fatto che la distruzione di una *picture* apre alla possibilità di produrre infinite *images* che possono incarnarsi in altre *pictures* reiterando all'infinito i processi di contrapposizione e concordanza tra momenti iconoclastici e momenti iconofili.

Fin dal 1994 con *Picture Theory* – ribadito fin nel più recente *Image Science* (2015) – Mitchell ha proposto la distinzione teorica tra (a) *image/text* (come rottura problematica all'interno della rappresentazione e come lotta tra due fronti: quello iconologico e quello letterario, tra i quali si istituisce uno spazio irrepresentabile tra parola e immagine); (b) *image-text* (come divisione formale tra visivo e verbale, narrazione e descrizione, di immagini che si annidano nel discorso o di echi del discorso che si nascondono nei media visuali); (c) *imagetext* (come combinazione composita in opere o concetti di diverse forme di narrazione tra immagine e testo)¹⁶. In virtù di questa distinzione Mitchell è in grado di sviluppare un'idea di *picture* (immagine su supporto) e di *image* (ciò che appare nella *picture*) che non si chiudano nella pura visibilità che trascende nello stesso tempo in una deriva ermeneutica dell'immagine, un'idea che non si irrigidisca in una contrapposizione tra immagine e testo, né in una loro reciproca liquidazione, ma avanzi in una comprensione *beyond comparison* e in una concezione delle arti e dei media come ambiti *compositi* (sia immagine e sia testo), ambiti che superino grazie all'incarnazione dell'*imagetext* la presunta purezza della rappresentazione visuale e quella della testo scritto, combinando «differenti codici, convenzioni discorsive, canali, modi sensoriali e cognitivi»¹⁷. Ciò estende il campo d'azione delle teorie dell'immagine della cultura visuale, espropriando alla storia dell'arte il tradizionale monopolio dell'immagine e aprendolo alle dinamiche teoriche della psicologia, delle neuroscienze, dell'epistemologia, dell'estetica e dell'etica, della teoria dei media e della politica¹⁸. L'attacco alla presunta purezza dell'immagine è, nello stesso

¹⁶ W.J.T. Mitchell, *Picture Theory*, p. 89 sgg; *Scienza delle immagini*, pp. 49-58.

¹⁷ W.J.T. Mitchell, *Picture Theory*, p. 95.

¹⁸ W.J.T. Mitchell, *Scienza delle immagini*, p. 27.

tempo, un attacco all'ideologia della *presenza* dell'immagine – paradigmaticamente espressa dalla posizione modernista di Greenberg riguardo alla pittura astratta – così come è esplicitamente formulata nella tesi della purezza rispetto a tutte le (dannose) commistioni intramediali (parole, suoni, temporalità, allegoricità). Tale presunzione metalinguistica di purezza dell'immagine è, a detta di Mitchell, analoga all'utopica purezza del linguaggio con la quale il positivismo ha cercato di risolvere i problemi filosofici all'interno di una totalità logica autoreferenziale e analitica¹⁹.

L'aspetto ancora più interessante del *beyond comparison* tra *image* e *text* è la *presenza di un'assenza* che fa apparire nell'*imagetext* qualcosa che non è né immagine né testo, ma la confluenza di entrambe su un punto di incontro x tra occhio e orecchio, logico e analogico, segno e senso. Qui l'estetica dell'*imagetext* fa tutt'uno con la consapevole teoria dell'immagine del più prossimo *pictorial turn*, ma soprattutto con il nuovo carattere ideologico e culturale del campo d'azione dell'*imagetext*, a partire proprio da quella x apparentemente inafferrabile che va *visto* come sfondo del suo apparire. Fin dal 1986, anno di pubblicazione di *Iconology*, il modello proposto da Mitchell per una *comprensione al di là del confronto* è quello di una teoria delle immagini (*theory of imagery*=iconologia) in grado di andare oltre il contrasto tra posizione iconoclasta e posizione iconofila, superando così non tanto la nozione di *dominio* delle immagini quanto quella di *paura* di esse, una paura che ha attraversato l'intera storia del pensiero occidentale, che si è sentito reiteratamente minacciato dalle forme astratte e potenti dell'immagine. Ciò che Mitchell sostiene è che contro la paura delle immagini, e le conseguenti lotte iconoclaste che si sono succedute nella storia, si è combattuta una battaglia su due fronti: da un lato la lotta tra testo e immagine ha sublimato l'immagine in una dimensione di purezza e di astrazione che le ha fatto perdere il contatto con la sua dimensione storica e culturale, dall'altro ha separato nettamente l'ambito della scrittura da quello della pittura come campi disciplinari privilegiati dell'oggetto-testo (studi verbali, letterari, testuali) e dell'oggetto-immagine (studi visuali, artistici, iconografici)²⁰.

Il punto nodale della questione risiede nella riflessione intorno al divario traumatico presente nell'accezione di *image-text*, poiché la distinzione tra vi-

¹⁹ W.J.T. Mitchell, *Picture Theory*, pp. 96-97. Da questa considerazione mi sentirei di lasciar fuori il realismo analitico per il quale varrebbe un altro discorso che in questa sede non è possibile avanzare.

²⁰ W.J.T. Mitchell, *Iconology*, capp. 1 e 4 e parte III cap. 6.

sivo e verbale denota sia una specifica divisione dei canali sensoriali (vista vs udito), sia la netta distinzione dei registri semiotici (segni e simboli). Mitchell intende superare queste radicali opposizioni in una relazione complementare/supplementare che fa emergere un terzo elemento: *l'apparizione di qualcosa che non è né testo né immagine*, qualcosa che può essere il suono, può essere il gesto, o l'indice così come lo intende Peirce, il *melos* aristotelico o la musica intesa da Barthes in triade con l'immagine e il testo, tutti elementi che appaiono come *presenze di un'assenza* (come l'ente rappresentato, il *motivo*, secondo la definizione di Panofsky, come indizio della *picture* che, lo ricordo, innesca il meccanismo del *riconoscimento*), apparizioni che costituiscono l'idea di *imagetext* come principio di pensiero, percezione e significazione nel punto di confluenza tra semiotica, teoria dei segni, estetica e teoria dei sensi²¹. Sullo sfondo c'è il riconoscimento che una possibile scienza delle immagini dovrebbe essere una scienza storica in grado di occuparsi «della circolazione spaziale e temporale delle immagini, con le loro migrazioni da un luogo all'altro o da un'epoca all'altra»²²; una scienza che prenda atto dell'indistruttibilità della *image* nel suo trasferirsi da un medium all'altro (consapevoli che il medium può essere distrutto, che il supporto fisico in quanto *picture* può essere annientato). Una scienza delle immagini che, in prima istanza, avrebbe per oggetto *metapictures*, ossia immagini che ci mostrano cosa siano le immagini e come funzionano nel dispositivo dell'*imagetext*²³.

3. È anche per questo che Mitchell non assegna più alle arti il monopolio delle immagini culturalmente significative all'interno della *cornice ideologica* che colora l'ambito delle relazioni tra immagine e testo, muovendo in tal senso una critica all'iconologia di matrice panofkyana che egli giudica

²¹ W.J.T. Mitchell, *Scienza delle immagini*, pp. 50-57.

²² Ivi, p. 36.

²³ È interessante notare come Walter Benjamin, già nel 1934, era giunto a conclusioni analoghe riferendosi al fenomeno del Dadaismo e del montaggio fotografico di John Heartfield. La forza rivoluzionaria del Dadaismo non si limitava soltanto alla messa in crisi dell'autenticità dell'arte, ma alla capacità di cambiare l'apparato di produzione artistica abbattendo una delle barriere «che imprigionano la produzione degli intellettuali... la barriera tra scrittura e immagine». La demolizione di questa barriera ha consentito alla fotografia, per es., di rinnovare il mondo dall'interno, non lasciarlo così com'è e non rifornire l'apparato di produzione vigente, consentendo al fotografo di «dare alla sua fotografia quel commento scritto che la sottrae all'usura della moda e le conferisce un valore d'uso rivoluzionario». Riunendo, perciò, le forze produttive della scrittura e dell'immagine, e superando le divisive competenze insite nel processo di produzione borghese – grazie al progresso tecnico che, consentendo un'analisi sociale materialistica dei prodotti spirituali, è la base del progresso politico – si può ottenere quella produzione politicamente idonea e corrispondente alla giusta tendenza politico-letteraria. W. Benjamin, *L'autore come produttore*, p. 45.

totalmente assorbita dal *logos* e dal discorso retorico-letterario, e dunque interna alla distinzione *image-text*²⁴. Con ciò egli promuove un terreno di confronto che metta in luce una diversa *alfabetizzazione* dello spazio della visione e del riconoscimento, ossia una coscienza iconologica dello sfondo che permetta alle figure di apparire e alla figurazione di manifestarsi come *apparizione dell'apparenza*. Questa si riferirebbe in maniera critica a ciò che Mitchell chiama “la scena del crimine”, che va vista attraverso la *dialettica di iconologia e ideologia*: un’iconologia che si riconosca ideologia o sistema di naturalizzazione delle immagini, e un’ideologia che si riconosca come scienza delle idee intese come immagini. Con ciò, solo una *critica ideologica iconologicamente consapevole* può entrare nella discussione sull’immagine – smascherando la metariflessione sulla corrosiva differenza *image-text*, anti-camera della paura iconoclasta – tenendo presente che ogni suo intervento è, a sua volta, soggetto alla sua presa di posizione. L’elemento critico-dialettico di questa nozione di iconologia (elemento che trasforma l’iconologia in una critica dell’ideologia) sta nel fatto che essa

non resta legata a un paradigma originale, un orizzonte ultimo della Storia, Linguaggio, Mente, Natura, Essere o qualsiasi altro principio astratto, ma ci chiede di tornare sulla scena del crimine... Per *vedere* il crimine abbiamo bisogno di rimuovere le figure dalla scena, per poi analizzare la scena stessa, lo spazio della visione e del riconoscimento, lo stesso sfondo che permette alle figure di apparire²⁵.

L’oggetto proprio di una critica ideologica iconologicamente consapevole sarebbe la *x* tra immagine e testo presente nell’*imagetext* come apparizione del fondale ideologico dell’immagine.

Qualche rigo dopo, nel riprendere il confronto con l’iconologia di Panofsky – in particolare l’analisi della *prospettiva* come oggetto storico-teorico posto alla base della stessa idea moderna di storia da essa modellata²⁶ – Mitchell riesamina alcuni aspetti del concetto di ideologia dal Marx-Engels dell’*Ideologia tedesca* (1846), fino all’Althusser di *Ideologia e apparati ideologici di stato* (1964), per mostrare come una scienza delle immagini iconologicamente consapevole deve poter avere come oggetto ultimo le istanze ideologiche che fanno da sfondo all’*imagetext*: deve poter *vedere* il carattere ideologico dell’ideo-

²⁴ W.J.T. Mitchell, *Pictorial Turn*, pp. 97-99.

²⁵ Ivi, p. 102.

²⁶ Ivi, p. 104. Ricordo che Mitchell, nel decostruire l’iconologia di Panofsky, utilizza esplicitamente alcuni argomenti, relativi agli apparati storico-ideologici della visione, sviluppati nel 1990 da J. Crary nel suo *Le tecniche dell’osservatore*.

logia e riconoscerla come tale nella sua invisibilità²⁷. Sono queste le “scene del crimine” che Mitchell definisce come iper-icone (*hypericons*), come campi di forza in grado di produrre immagini, idee e rappresentazioni, come analogie o metafore strutturanti che informano ideologicamente interi sistemi o apparati del pensiero e della vita quotidiana, e che producono immagini di pensiero e immagini pensanti (quali evidenze primarie che esercitano la funzione di riconoscimento ideologico). L'immagine wittgensteiniana dell'anatra-coniglio come caso esemplare del “vedere-come”, o quella platonica della caverna come modello della conoscenza; la metafora del “corpo politico e delle membra dello Stato e del corpo sociale”, sono tutte *hypericons* (o *theoretical pictures*): idee basilari non propriamente riducibili a *images* che possono sì aprire il campo alle istanze iconoclastiche a partire da «una formazione storica e culturale che si finge codice naturale universale (ideologia)», ma possono anche dissolverne le paure una volta compresa la loro dinamica²⁸. Le *hypericons* si muovono sulla scena del crimine come spazi ideologici di riconoscimento: esse devono poter diventare oggetto dell'iconologia critico-dialettica. Ciò che preme a Mitchell nell'analisi del valore etico-politico delle immagini – tra la celebrazione iconofila di una nuova consapevole conoscenza e l'accusa iconoclastica di essere

²⁷ Mitchell prende in considerazione la tesi di Marx ed Engels che all'interno della sfera dell'ideologia gli uomini concreti e i loro rapporti reali sono capovolti come fossero l'immagine in una camera oscura. Il passo dell'*Ideologia tedesca* in cui si fa riferimento all'ideologia come fosse una camera oscura si trova nella pagina in cui gli Autori mostrano come la *produzione delle idee*, delle rappresentazioni e della coscienza, così come la *produzione spirituale* che si manifesta nel linguaggio della politica, delle leggi, della morale, della religione e della metafisica, sono direttamente intrecciate «all'attività materiale e alle relazioni materiali degli uomini», alla vita reale. Ovvero, sono gli uomini reali e operanti i produttori delle loro rappresentazioni e idee, per cui il processo di produzione spirituale consegue dalla trasformazione dei processi materiali di produzione tale che «gli uomini che sviluppano la loro produzione materiale e le loro relazioni materiali trasformano, insieme con questa loro realtà, anche il loro pensiero e i prodotti del loro pensiero». Gli uomini reali sono pertanto il risultato del processo reale della loro vita che, a sua volta, permette di spiegare «lo sviluppo dei riflessi e degli echi ideologici di questo processo di vita». In tal modo non è la coscienza dell'individuo che determina la vita, ma la vita che determina la coscienza di individui non isolati, ma considerati nel loro processo reale di sviluppo sotto condizioni determinate. Vd. K. Marx, F. Engels, *L'ideologia tedesca*, pp. 13-14. Per quanto riguarda il riferimento a Althusser, Mitchell riprende l'analisi del *riconoscimento ideologico* come primaria: quella per cui non si dà ideologia se non per opera del soggetto e per i soggetti. L'evidenza che non vi è ideologia se non per i soggetti concreti e che tale destinazione dell'ideologia avviene per opera della stessa categoria di soggetto – la funzione di ogni ideologia è quella di costituire individui concreti quali soggetti reali – è tutta da interrogare in quanto il riconoscersi soggetti reali è un effetto ideologico elementare che ci dà solo la coscienza della nostra pratica di riconoscimento ideologico senza fornirci la conoscenza del meccanismo di riconoscimento. Per conoscere tale meccanismo e comprendere il processo del riconoscimento dovremmo oggettivare l'ideologia – ponendoci fuori di essa – in termini critici: «Questa è la ragione per cui coloro che sono nell'ideologia si credono per definizione al di fuori dell'ideologia: uno degli effetti dell'ideologia è la negazione pratica del carattere ideologico dell'ideologia mediante l'ideologia: l'ideologia non dice mai “sono ideologica”». Vd. L. Althusser, *Ideologia e apparati ideologici di Stato*, pp. 107-114.

²⁸ W.J.T. Mitchell, *Iconology*, pp. 5-6; *Pictorial Turn*, p. 103.

forze egemoniche e falsificatrici della realtà – diventa la proposta di una *cultura visuale* che tratti le immagini visive come «mediatori delle interazioni sociali, come un repertorio di immagini proiettate o di modelli di riferimento che strutturano i nostri incontri con gli esseri umani»²⁹. Nello strutturare tali rapporti vi è una continua rimessa in gioco della *costruzione sociale del campo visivo* in quanto *costruzione visuale del campo sociale attraverso le immagini quali mediatrici di interazioni sociali*. Anche se Mitchell non perviene esplicitamente a questo risultato, la sua iconologia, come scienza delle immagini, può essere considerata una sorta di critica materialistico-iconologica dell'ideologia il cui metodo è basato sulla *visual literacy* dell'*imagetext* che smaschera il potere delle *hypericons*.

4. È in seno a questo presupposto critico-materialistico, per cui lo sviluppo della produzione materiale e delle relazioni materiali degli uomini trasformano contestualmente la realtà e i prodotti del pensiero, che Mitchell elabora l'esigenza di studiare le pratiche materiali che sovrintendono agli aspetti sociali del visuale. Se ha senso la collocazione mitchelliana della *visual culture* sotto i presupposti storico-materialistici qui accennati, si comprende per quale motivo egli non riferisce di una mera opposizione tra gli studi di cultura visuale e quelli di storia dell'arte (né in parte degli studi letterari): dopo aver svuotato di senso ogni ambito di monopolio dell'immagine, egli li inquadra in un più ampio panorama di studi culturali all'interno dei quali il *pictorial turn* si presenta come un determinato (ma non unico) momento storico in cui emerge con urgenza una più pregnante *visual literacy* una volta per tutte non iconoclasta. Muovendo da un antiessenzialismo disciplinare, Mitchell ci ricorda sì che l'estetica è nata come disciplina del XVIII secolo, la storia dell'arte nel XIX e i *visual studies* nel XX secolo, ma che questi ultimi non solo non trasformano la storia dell'arte in storia delle immagini, ma nemmeno operano una liquidazione dell'arte all'interno di un regime scopico di esclusività delle facoltà ottiche.

Nel saggio esplicativo del 2002, *Mostrare il vedere. Una critica della cultura visuale*³⁰, Mitchell elenca una serie di tesi atte a mostrare quale sia la sua idea di cultura visuale. Qui vorrei sottolineare gli argomenti relativi al *rapporto tra arte e cultura visuale* nei punti in cui Mitchell dichiara che (a) la cultura

²⁹ W.J.T. Mitchell, *Mostrare il vedere*, p. 58.

³⁰ Ivi, pp. 41-65.

visuale incoraggia la riflessione sulle differenze tra arte e non-arte; che (b) la storia dell'arte viene a essere il punto di convergenza di iconologia, *visual culture* e *media studies*; e, infine, che (c) la cultura visuale non si occupa soltanto della *costruzione sociale della sfera del visibile*, ma ancor più della *costruzione visuale della sfera sociale*³¹.

Il discorso di Mitchell riprende la già citata distinzione tra *image* e *picture*. In *Immagini in migrazione. Totemismo, feticismo, idolatria*, Mitchell lo ribadisce: una *image* è un'entità immateriale, disincarnata e fantasmatica che appare, e si vede, solo attraverso un supporto materiale, ma che è in grado di trascendere i media per trasferirsi da un medium all'altro, senza per questo costituire un mondo ideale trascendente di immagini (Platone). Una *picture* è propriamente la *image* per come appare e si incarna su un supporto materiale in un luogo e in un tempo specifico: è una cosa, un oggetto materiale³². Questa distinzione è importante (a) per costruire una *global critique of visual culture* nei termini di una storia culturale delle *pictures* e una storia delle migrazioni delle *images*; (b) per comprendere la vitalità insita nelle *images* che consente loro di avere una qualche autonomia rispetto al loro manifestarsi materialmente nelle *pictures*: a causa di questa autonomia di movimento e di circolazione le *images* migranti sono *metapictures*, ossia *pictures* quali «organismi viventi guidati da desideri, appetiti, bisogni, esigenze e mancanze»³³; (c) per indicare che non esistono media visivi in quanto tali, ma che tutti i media sono *mixed media* e comprendono l'intera gamma di estensioni di natura tecnica atte a costituire una "seconda natura" che coinvolge interamente gli individui e le società, una "seconda natura" costituita da media che sono un connubio di elementi sensoriali e semiotici, combinazioni di suono e vista, testo e immagine³⁴.

Mitchell spiega che l'idea di *image* migrante è una *metapicture* che può essere svelata nelle varie tappe della sua circolazione (iconologia consapevole), oppure impedita e osteggiata fino a essere immobilizzata in una *picture* eterna, oppure venire distrutta dalla forza iconoclastica. Per questi motivi la *conoscenza delle immagini* implica la consapevolezza che *anch'esse custodiscano una loro conoscenza* che interroghiamo nella speranza che siano loro a dirci qualcosa – che sia una fotografia, un dipinto o altro ancora. *Le im-*

³¹ Tesi ribadita in *Scienza delle immagini*, pp. 21 e 26.

³² W.J.T. Mitchell, *Immagini in migrazione*, pp. 75-77.

³³ Ivi, p. 78. Vd. anche *Che cosa vogliono davvero le immagini*, pp. 107-124.

³⁴ Ivi, pp. 23-24. Vd. soprattutto il cap. *Non esistono media visivi*, pp. 131-141.

magini ci interpellano e, per rispondere a esse, Mitchell sposta la domanda da *che cosa significano e cosa fanno le pictures* a *che cosa esse vogliono (what do pictures want?)*: dal potere delle immagini al desiderio di poterle invitare a parlare e dirci cosa vogliono. La prospettiva della *image* migrante quale *metapicture* apre a una doppia considerazione della storia delle immagini: da un lato, una storia culturale delle *pictures* quali oggetti, media e supporti con i quali instauriamo rapporti concreti all'interno di determinati modelli sociali, specifici regimi scopici, spazi e luoghi di relazione entro i quali si stabiliscono regole, valori, identificazioni, ambienti (il museo, la piazza, il monumento, il cinema, gli schermi ne sono solo alcuni esempi). Dall'altro, vi è una storia visiva delle *images* come inseguimento e ridescrizione delle presenze fantasmatiche che appaiono di volta in volta, una storia del movimento e della circolazione delle *images* (quale può essere, per es., la stringa alfanumerica che compone un enunciato digitale che permette la trasposizione di una *image* da un medium come la pittura o una fotografia o una diapositiva a un file digitale). In questo modo il regime diacronico della storia si interseca con quello sincronico generando una temporalità sociale che è propria della *metapicture*.

Attraverso la dialettica di potere e desiderio Mitchell mira a depotenziare la retorica del potere delle immagini (l'idolatria, la costruzione della spettacolarità, l'effetto-Medusa esercitato dalla signoria della *picture*, la seduzione pittorica operata dall'opera d'arte, ecc.) per valutare da un'altra prospettiva teorica – che sarebbe il risultato della nuova *visual literacy* – quale sia il ruolo effettivo che esse hanno e per affermare, di conseguenza, un rapporto con l'immagine che non si instauri in termini di subalternità e di debolezza, tali da scatenare le reazioni iconoclastiche. È a tale scopo che Mitchell introduce il concetto di *desiderio dell'immagine* (genitivo soggettivo) per accompagnare lo spostamento della domanda *from what pictures do to what they want*. Il depotenziamento del *power of images* è in grado di dislocare la questione del significato – considerare l'immagine come un testo – con il conseguente slittamento dell'interpretazione dell'oggetto-immagine, considerato non più come un ente dotato di spiritualità disincarnata o come un intermediario sociale privilegiato della visualità umana, portatore di valori eterogenei o artisticamente edificanti. Conseguenza di ciò è la non coincidenza – o l'irrelevanza – tra posizione/desiderio dell'artista e quelle dell'osservatore, così come l'apertura di uno iato tra l'analisi del messaggio che le immagini comunicano e l'effetto che esse producono: «Ciò che vogliono le *pictures* non coincide con il messaggio che esse comunicano o con l'effetto che producono, e neppure

con ciò che dicono di volere»³⁵. L'irrilevanza del problema del contenuto di messaggio – e dell'intenzionalità dell'artista come dell'osservatore/spettatore – va superata attraverso una *Image Science* considerata: (a) come *scienza storico-critica* «che si occupi della circolazione spaziale e temporale delle immagini, con le loro migrazioni da un luogo all'altro e da un'epoca all'altra»; una *scienza storico-critica* in grado di fare proprio il radicale mutamento del concetto di cultura visuale quale campo di indagine degli aspetti sociali del visuale – «il processo quotidiano del guardare gli altri ed essere guardati»³⁶ – senza ridurre la visione al linguaggio, al segno o al discorso, né tantomeno al rango di storia dell'arte; (b) come *scienza cognitiva*, cioè «uno studio empirico delle condizioni della percezione umana, dei centri di riconoscimento di pattern, della formazione delle immagini e delle trasformazioni che avvengono nel cervello e nella mente»³⁷.

5. La domanda sul desiderio delle immagini – *what do picture want?* – implica con ciò «un'idea di visualità appropriata alla loro ontologia». Si tratta di un'ontologia debole, più propriamente *un'ontologia storico-sociale*, se è vero che il concetto più appropriato e fecondo di cultura visuale consiste nella rilevanza della reciprocità degli aspetti sociali del visuale non quali meri effetti collaterali della realtà sociale, ma come suoi fattori attivamente costitutivi.

Ora, se è vero che le preoccupazioni di Mitchell sono rivolte non solo (a) all'analisi della *costruzione sociale della sfera del visibile*, ma ancor di più (b) alla comprensione della *costruzione visuale della sfera sociale* in vista di una *scienza delle immagini che si istituisca beyond comparison tra visual studies e storia dell'arte*; (c) dato che il *pictorial turn* viene considerato un tropo che torna a presentarsi più volte nella storia della cultura all'interno di una *cornice ideologica* costituendo lo spazio delle relazioni tra immagine, testo e società, e che (d) nelle rare citazioni che Mitchell dedica ad Adorno – ne parla perlopiù in riferimento al tema dell'industria culturale presente nella *Dialettica dell'illuminismo* – egli non fa alcun riferimento al tema adorniano del rapporto tra arte moderna e società contemporanea, per concludere queste note vorrei proporre alcuni spunti di riflessione intorno al tema della costruzione visuale della sfera sociale proposta da Mitchell in relazione a un tema peculiare in Adorno.

³⁵ W.J.T. Mitchell, *Che cosa vogliono davvero le immagini*, p. 122.

³⁶ Ivi, p. 123.

³⁷ W.J.T. Mitchell, *Scienza delle immagini*, p. 37.

Mi riferisco al problema della *disartizzazione dell'arte* presente nella *Teoria estetica*. Nelle pagine iniziali dedicate al rapporto arte/società/estetica, Adorno scrive che «è diventato un'ovvietà il fatto che nulla di quello che concerne l'arte sia più ovvio»³⁸. L'autonomia che essa aveva raggiunto sostenuta dall'ideale di umanità nella filosofia e nella società borghesi, «dopo essersi sbarazzata della propria funzione culturale», è venuta meno insieme al fallito risarcimento della funzione sociale da attribuirle. A fronte dell'incertezza se sia ancora possibile un'arte in generale e degli sforzi compiuti dalla borghesia per emanciparla completamente dalla sfera sociale e renderla *pura*, Adorno smaschera l'ambiguità insita in questa apparente emancipazione. *I cliché del conciliante lucre* dell'arte borghese non sono che la parodia del *concetto enfatico di arte* che la coscienza reificata ha condannato alla falsa redenzione insita nello spettacolo consolatorio della domenica, che investe non solo l'arte di intrattenimento ma anche l'arte colta³⁹. Tale coscienza ha altresì istigato il rancore mosso dalla *spiritualizzazione dell'arte*, un processo che, in epoca borghese, ha riattualizzato un mero feticcio dell'autonomia estetica, poiché ha preteso di liberare le opere d'arte dagli scopi esteriori occultando il momento empirico della produzione per ricondurla sotto la logica del dominio⁴⁰. Un'arte divenuta *incerta* ha fatto dell'autonomia un principio consolatorio poiché, rinunciando all'empirico e al momento della produzione del meramente esistente, è venuta in soccorso di questo reificando il patrimonio culturale ereditato dal fallimento della cultura (Auschwitz): in questo modo lo ha acquisito nella forma del godimento estetico, dell'evasione e dell'ideologia della disumanità⁴¹. Poiché l'arte «ha il proprio concetto nella costellazione di momenti che muta storicamente»⁴², la sua genesi non può essere sussunta ontologicamente sotto un motivo supremo, ma «si può chiarire solo facendo riferimento alla sua legge di movimento»: l'essere-divenuta dell'arte si determina solo in rapporto a ciò che essa non è⁴³. L'estetica dialettico-materialistica di Adorno, nel pensare che anche il divenuto può essere vero, consente di salvare lo *specificamente artistico* solo dal suo *altro*, inteso *non* come *contenuto* che si pone in relazione dialettica con l'assetto sociale basato sulla divisione del lavoro e sui

³⁸ Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, p. 3.

³⁹ Ivi, p. 4.

⁴⁰ Ivi, p. 26. Tema che ad Adorno era chiaro fin dalla fine degli anni Trenta quando, sulla scia del saggio di Horkheimer del 1936, *Egoismo e movimento di libertà*, aveva analizzato su questa base l'opera di Wagner.

⁴¹ Ivi, p. 22.

⁴² Ivi, p. 5.

⁴³ Ivi, p. 6.

reali rapporti di produzione, ma come *la presentazione dei problemi immanenti della forma delle opere d'arte*, forma che, nella sua immanenza, ripresenta gli assetti sociali vigenti e i rapporti reali di produzione. Le opere in quanto artefatti, sono prodotti del lavoro sociale che si oppongono al mondo empirico mediante il momento della forma (quale contenuto sedimentato): è soltanto il divenire di questi momenti della forma che, nell'attimo del momentaneo arrestarsi del processo, fa emergere il carattere di artefatti *insieme* a quello di espressione delle reali condizioni sociali da cui l'opera proviene e dalle quali tende a staccarsi come antitesi sociale della società. Il fondamentale *carattere ancipite* dell'arte, in quanto autonoma e in quanto fatto sociale, mette in questione proprio l'ideale essere-per-sé che l'arte borghese pretende da se stessa: ogni opera borghese, scrive Adorno, vuole quell'identità con se stessa *sublimando* la realtà empirica secondo il principio dell'autoconservazione. Nel citare Schönberg che diceva che «si dipinge un'immagine (*Bild*), non quel che raffigura (*darstellt*)»⁴⁴, Adorno sottolinea come l'esigenza dell'opera d'arte di avere una sua propria identità estetica, separandosi dalla realtà empirica vigente (il non-identico dell'opera) per andarle in soccorso, costituisca quello stesso *processo di sublimazione* che la fa diventare *un essere alla seconda potenza dotato di una propria vita sui generis*.

Le opere d'arte in quanto artefatti sono prodotti del lavoro sociale e, quindi, sono *fatti sociali* che contribuiscono a costruire la sfera sociale entro la quale si manifestano come esseri alla seconda potenza. Artefatti che «sono viventi in quanto parlano – *vogliono e desiderano*, direbbe Mitchell – in virtù della comunicazione di tutto ciò che è singolo al loro interno. [Ed] entrano perciò in contrasto con la frammentarietà del meramente essente»⁴⁵. È per questo che le opere comunicano con la stessa empiria che revocano, anche se è da essa che traggono il proprio contenuto che si sedimenta nella forma e nei problemi immanenti di questa. Le opere *si oppongono* all'empiria tramite il momento della forma – poiché rendono manifesti nel momento immanente della loro forma gli irrisolti antagonismi della realtà – e si presentano *in antitesi rispetto al vigente* e alla falsa promessa di consolazione; ma *parlano e comunicano*, all'interno della legge di movimento dell'arte, per liquidare l'enfasi dell'autoconservazione spiritualizzante e per ricavare dalla caduta nella pro-

⁴⁴ Ivi, p. 8. Che instaurerebbe un rapporto con la realtà empirica a livello della *image* e non della *picture* spostando la vita dell'immagine sul piano immanente della forma.

⁴⁵ *Ibid.*

pria obsolescenza la forza di opporsi alla reificazione dell'industria culturale, divisa equamente tra arte pura e intrattenimento⁴⁶.

La convinzione che i *visual studies* non siano la semplice alternativa storica alla perdita ovvietà dell'arte, né si beino della sua disartizzazione, non risiede nella mera reazione al carattere enfatico dell'arte pura entrata, dopo la sua obsolescenza storica causata dai mezzi di riproducibilità tecnica, sotto il dominio dell'autoconservazione borghese; né risiede nel modello dell'arte di svago e di intrattenimento che ha accompagnato come un'ombra l'arte autonoma assumendo su di sé i caratteri della redenzione domenicale. Piuttosto il dialogo possibile tra estetica dialettico-materialistica e *visual studies* è possibile sulla base del carattere da sempre ancipite dell'arte che, pur attraversando un Novecento nel quale le sue ovvietà sono venute meno, ha conservato quel carattere critico-problematico, oppositivo e materiale, in grado di *ascoltare ciò che le immagini, artistiche e non, hanno da dirci e rimettersi in cammino per comprendere ciò che esse hanno voluto e vogliono*. Ciò che Walter Benjamin intendeva quando ha scritto: «Uno dei compiti principali dell'arte è stato da sempre quello di generare esigenze che al momento attuale non è ancora in grado di soddisfare», è possibile perché l'arte – ma forse anche la *Image Science* di Mitchell nel suo articolarsi come *visual literacy* e scienza storico-critica – continua a generare domande ed effetti che un successivo livello tecnico e una nuova forma d'arte possono soddisfare, così come spesso «impercettibili modificazioni sociali tendono a modificare la ricezione in un modo che torna poi a vantaggio soltanto della nuova forma d'arte»⁴⁷. Una nuova forma d'arte che attraverso i suoi mezzi tecnici *costruisce socialmente una nuova sfera del visibile*, ma che è in grado di fornire anche una nuova *costruzione visuale della sfera sociale* al di là della storia dell'arte.

⁴⁶ M. Horkheimer - Th.W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, p. 143.

⁴⁷ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, pp. 297-298.

Bibliografia

- Th. W. Adorno, *Wagner*, trad. it. di M. Bortolotto, Torino, 1981.
- Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, trad. it. a cura di G. Matteucci - F. Desideri, Torino, 2009.
- L. Althusser, *Ideologia e apparati ideologici di Stato*, in *Freud e Lacan*, a cura di C. Mancina, Roma, 1981, pp. 65-123.
- W. Benjamin, *L'autore come produttore* (1934), in *Opere complete VI, 1934-1937*, trad. it. di A. Marietti Solmi, Torino, 2004, pp. 43-58.
- W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), in *Opere complete, VI, 1934-1937*, trad. it. di E. Filippini, Torino, 2004, pp. 271-303.
- J. Cray, *Le tecniche dell'osservatore. Visione e modernità nel XIX secolo*, a cura di L. Acquarelli, Torino, 2013.
- M. Horkheimer - Th.W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo* (1947), trad. it. di R. Solmi, Torino, 1966.
- M. Horkheimer, *Egoismo e movimento di libertà* (1936), in *Teoria critica, II, 1932-1941*, trad. it. di G. Backhaus, Torino, 1974.
- K. Marx, F. Engels, *L'ideologia tedesca*, trad. it. di F. Codino, Roma, 1958.
- W.J.T. Mitchell, *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago, 1986.
- W.J.T. Mitchell, *Picture Theory*, Chicago, 1994.
- W.J.T. Mitchell, *What Do Pictures Want?*, Chicago, 2005.
- W.J.T. Mitchell, *Biopictures*, in *Cloning Terror. La guerra delle immagini dall'11 settembre a oggi*, trad. it. di F. Gori, Lucca, 2012; *Cloning Terror: the War of Images, 9/11 to the Present*, Chicago, 2011.
- W.J.T. Mitchell, *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di M. Cometa - V. Cammarata, Milano, 2017.
- W.J.T. Mitchell, *Che cosa vogliono davvero le immagini* in *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, cit., pp. 107-124.
- W.J.T. Mitchell, *Mostrare il vedere. Una critica della cultura visuale*, in *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, cit., pp. 41-65.
- W.J.T. Mitchell, *Pictorial Turn*, in *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, cit., pp. 79-106.
- W.J.T. Mitchell, *Scienza delle immagini. Iconologia, cultura visuale e estetica dei media*, trad. it. di F. Cavaletti, Milano, 2018; *Image Science. Iconology, Visual Culture, and Media Aesthetics*, Chicago, 2015.
- W.J.T. Mitchell, *Immagini in migrazione. Totemismo, feticismo, idolatria*, in *Scienza delle immagini. Iconologia, cultura visuale e estetica dei media*, cit., pp. 75-78.
- W.J.T. Mitchell, *Non esistono media visivi*, in *Scienza delle immagini. Iconologia, cultura visuale e estetica dei media*, cit., pp. 131-141.
- R. Rorty, *Difficoltà metafisologiche della filosofia linguistica* (1967), in *La svolta linguistica*, a cura di D. Marconi, Milano, 1994, pp. 23-110.
- R. Rorty, *Metodo, scienza sociale e speranza sociale* (1980), in *Conseguenze del pragmatismo*, trad. it. di F. Elefante, Milano, 1986, pp. 194-210.

R. Rorty, *La filosofia oggi in America* (1981), in *Conseguenze del pragmatismo*, cit., pp. 211-227.

R. Rorty, *La filosofia dopo la filosofia* (1989), a cura di A.G. Gargani, Roma, 1989.

Immaginazione e finzione

Carola Barbero

1. Capire un'opera di finzione

Prendiamo un'opera letteraria non particolarmente complessa né dal punto di vista linguistico né dal punto di vista concettuale come *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* (1881-1883) di Carlo Collodi. Il libro è composto da una serie di enunciati che – senza volerci addentrare nella metafisica della creazione letteraria – concernono la realtà/il mondo quale creato/scelto/rappresentato dall'autore, cioè Collodi. Troviamo la descrizione di alcuni stati di cose e il lettore comprende, ad un primo livello che potremmo definire “di base” o “letterale”, nella misura in cui è capace di afferrare lo stato di cose che è illustrato. Per esempio, quando nel secondo capitolo del libro troviamo il passo che recita

Allora entrò in bottega un vecchietto tutto arzillo, il quale aveva nome Geppetto; ma i ragazzi del vicinato, quando lo volevano far montare su tutte le furie, lo chiamavano col soprannome di Polendina, a motivo della sua parrucca gialla, che somigliava moltissimo alla polendina di granturco¹

possiamo dire di avere *capito* quanto letto nella misura in cui non solo conosciamo il significato dei termini presenti nell'enunciato, ma siamo anche in grado di configurarci la scena – per fare riferimento a quanto asserisce Ludwig Wittgenstein nel *Tractatus*, «comprendere una proposizione vuol dire saper che accada se essa è vera»². Il tipo di comprensione qui in questione non implica semplicemente la capacità di passare dai segni alle parole, ma anche la disposizione ad accettare semplici inferenze ed essere in grado di cogliere ciò che è implicito in quanto è esplicitamente detto³.

¹ C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, p. 24.

² L. Wittgenstein, *Tractatus*, 4.024.

³ A.C. Graesser – M. Singer – T. Trabasso, *Constructing inferences*; D. Matravers, *Fiction and Narrative*; K. Stock, *Only Imagine*.

A questo primo livello di accesso cognitivo alle opere letterarie se ne aggiunge poi un secondo, in cui noi comprendiamo le opere in maniera molto simile a come comprendiamo gli esperimenti mentali⁴: dopo avere recepito (i.e. capito, imparato, conosciuto, inferito) ciò che il testo ci comunica nella forma di enunciati, immaginiamo non solo quelle vicende e quegli individui di cui si narra, ma anche che cosa significhi essere quegli individui e vedere il mondo dal loro punto di vista. Immaginare *come sarebbe essere* Anna Karenina, vivere la sua vita, provare le sue emozioni, pensare e soffrire così come fa lei, è un modo di *conoscere le possibilità della vita*, di studiarle e di riflettere su di esse. D'altra parte non dimentichiamo che proprio in virtù del fatto che si trattasse di possibilità, ossia di "cose che possono accadere", Aristotele⁵ aveva riconosciuto una maggiore portata cognitiva alla poesia/letteratura rispetto alla storia (che invece tratta di "cose che sono accadute"). Come peraltro sapientemente osserva Hilary Putnam, si tratta di un importante tipo di conoscenza concettuale:

Se io leggo *Viaggio al termine della notte* di Céline io non imparo che l'amore non esiste, che tutti gli esseri umani odiano e sono odiosi (...). Ciò che imparo è vedere il mondo così come appare a qualcuno che è sicuro che l'ipotesi sia corretta. Vedo quale plausibilità ha l'ipotesi; che cosa potrebbe succedere se fosse vera; come qualcuno potrebbe pensare che è vera. Ma tutto questo non è ancora conoscenza empirica. Tuttavia non è nemmeno corretto dire che non si tratta di conoscenza, poiché essere consapevoli di una nuova interpretazione dei fatti [...] è un tipo di conoscenza. È conoscenza di una possibilità. È una conoscenza concettuale. [...] Pensare a un'ipotesi che non si era presa in considerazione prima è una scoperta concettuale; non è una scoperta empirica, sebbene possa trasformarsi in una scoperta empirica se l'ipotesi dovesse rivelarsi corretta⁶.

2. *Le opere di finzione letteraria*

Ma che cosa sono e come si caratterizzano queste opere dalle quali la nostra attività di immaginazione e comprensione prende avvio? Roman Ingarden nel suo *L'opera d'arte letteraria*⁷ realizza una *Wesenanatomie*, una anatomia dell'essenza dell'opera letteraria, al fine di enucleare quali sono le diverse parti che la compongono. Partendo dall'idea che le opere lettera-

⁴ N. Carroll, *The Wheel of Virtue*.

⁵ Aristotele, *Poetica*, 1451b.

⁶ H. Putnam, *Literature, Science, and Reflection*, p. 488 (trad. mia).

⁷ R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*.

rie siano oggettività puramente intenzionali in quanto create da un atto di coscienza dell'autore (§ 20), Ingarden chiarisce in che senso siano *derivate* (perché vengono all'esistenza in quanto prodotti da un atto di coscienza), *contingenti* (poiché necessitano di qualche atto di coscienza per essere mantenuti in esistenza) e *dipendenti* (dal momento che dipendono da certi atti). Uno dei punti sui quali maggiormente viene posta l'evidenza è quello per il quale le opere letterarie hanno una *struttura polifonica* composta di quattro strati: 1) lo strato delle formazioni linguistico-sonore, 2) lo strato delle unità di significato, 3) lo strato degli oggetti rappresentati e 4) lo strato degli aspetti schematizzati. Prima di esaminare brevemente i vari strati osserviamo come gli strati superiori presuppongano quelli inferiori, ma non viceversa, infatti potremmo avere un'opera letteraria che si riduce al primo strato (basti pensare agli esempi offerti dalla metasemantica) mentre non potremmo avere un'opera con aspetti schematizzati senza che questa abbia anche alla sua base unità significanti.

Esaminiamo brevemente i diversi strati. Il *primo strato*, quello delle formazioni sonoro-linguistiche, è di fatto composto da due elementi distinti, il suono e il significato, dove tuttavia «la funzione primaria ed essenziale del suono stesso di parola resta quella di determinare il significato della parola corrispondente»⁸. La formazione linguistico-sonora che costituisce parte integrante dell'opera letteraria è la proposizione, la quale è caratterizzata anche da fenomeni sonori quali *tempo* e *ritmo* e che, quando è combinata con altre proposizioni, genera oggetti di ordine superiore come il *verso* e la *stanza*. Possono inoltre darsi casi di formazioni linguistico-sonore a cui non è associato alcun significato, come nel famoso componimento di Fosco Maraini intitolato *Il lonfo*, i cui primi versi recitano «Il lonfo non vaterca né gluisce e molto raramente barigatta, ma quando soffia il bego a bisce bisce»⁹, in cui è evidentemente soddisfatta la componente sonora mentre manca del tutto la dimensione relativa al significato.

Il *secondo strato*, quello delle unità di significato, si caratterizza come quello più importante. La più piccola unità significante riconosciuta è la parola cui poi seguono forme più complesse come le proposizioni e le connessioni tra proposizioni. «L'atto di coscienza crea, qui in senso autentico, qualcosa che prima non era presente, anche se non è capace di produrre nulla che, una

⁸ Ivi, p. 100.

⁹ F. Maraini, *Il lonfo*.

volta creato, possa essere ontologicamente autonomo»¹⁰. Questo accade perché lo stato di cose descritto nell'opera letteraria si caratterizza come un oggetto puramente intenzionale che «è in se stesso un “nulla” quanto ad autonomia ontologica, né potrebbe esistere né potrebbe cambiare. Esso è “delineato”, “creato” dal “mirare a intenzionale”; ma tale creare, [...] non è un vero creare, non un vero produrre, ossia non un produrre tale per cui il “creato” contenga immanentemente le determinazioni attribuitegli dall'atto. Queste gli sono semplicemente attribuite e tale attribuzione non è produttiva in quanto non è in grado di “incarnare” nell'oggetto le determinazioni attribuitegli [...] l'oggetto puramente intenzionale non contiene nulla nel suo contenuto che possa dargli un proprio fondamento ontologico»¹¹. Questa è la ragione per la quale, come ricorda Ingarden, quanto troviamo nei libri che leggiamo pur avendo l'apparenza di realtà non è nient'altro che *quasi-realtà*.

Il *terzo strato* è quello che prende in esame gli oggetti rappresentati nelle opere letterarie che pur non essendo reali, lo sembrano. Partendo dalla distinzione tra tre tipi di rappresentazione differenti – *Darstellung* (oggetti rappresentati nell'opera), *Vorstellung* (oggetti rappresentati mentalmente), *Repraesentation* (riproduzione di stati di cose come se fossero reali) – Ingarden si concentra in seguito sulla differenza tra realtà e quasi-realtà, sottolineando l'indeterminazione tipica delle opere letterarie. Una caratteristica peculiare degli oggetti rappresentati è infatti quella di avere punti di indeterminazione, ossia di non essere determinati riguardo a molte proprietà e quindi essere oggetti incompleti.

L'ultimo e *quarto strato*, che esplicita la natura degli oggetti che troviamo nelle opere, è dedicato agli aspetti schematizzati, quelli grazie ai quali all'oggetto è attribuita una forma mentre molte caratteristiche specifiche sono lasciate indeterminate dall'autore e possono poi essere determinate dai lettori durante il lavoro di lettura e comprensione del testo. Lo schema in cui gli oggetti consistono è quindi una sorta di scheletro e, in quanto tale, richiede di essere concretizzato o riempito nell'atto di fruizione dell'opera: quando leggiamo «i testi letterari dobbiamo sempre formare immagini mentali, perché gli aspetti schematizzati del testo ci offrono solo la conoscenza delle condizioni alle quali l'oggetto immaginario dev'essere prodotto»¹². Tali concretizzazioni avverranno poi a seconda del tipo di opera (ovviamente gli atti di

¹⁰ R. Ingarden, cit., p. 171.

¹¹ Ivi, p. 196.

¹² W. Iser, *Der Akt des Lesens*, p. 210.

riempimento richiesti da un romanzo realistico sono diversi da quelli richiesti da un libro di fantascienza) e in maniera diversa da lettore a lettore (ciascuno di noi ha un bagaglio culturale ed esperienziale differente e questo si riflette nelle concretizzazioni che via via saranno realizzate). Ingarden chiarisce come possano avere luogo tali diverse modalità di riempimento degli oggetti schematizzati:

Accade spesso che oggetti rappresentati debbano riprodurre oggettività reali determinate. Per esempio la vicenda del romanzo *L'Ame enchantée* di Romain Rolland "si svolge" a Parigi. Sono rappresentate anche alcune strade della capitale francese. Supponiamo che un lettore di questo romanzo non conosca Parigi per esperienza propria. Nella lettura si realizzano naturalmente alcuni degli aspetti predeterminati delle strade in questione. Ma non avendo mai il lettore esperito in concreto gli aspetti corrispondenti in una percezione originaria di tali strade, la realizzazione non gli riesce in modo tale che il contenuto degli aspetti realizzati riveli una somiglianza perfetta quasi sino ai dettagli con quelli che avrebbe esperito se avesse veramente percepito in realtà le strade in questione. Gli schemi predeterminati degli aspetti sono riempiti e completati nella lettura da particolari sempre diversi, che in realtà non gli appartengono, e che il lettore attinge dal contenuto di aspetti concreti, diversi, da lui altre volte esperiti¹³.

Ecco quindi che a chi capitasse di leggere una storia ambientata a Parigi, e conosca di fatto Parigi come le sue tasche, succederà di concretizzare quanto letto nel modo più fedele possibile alla realtà; mentre chi leggesse le stesse pagine e non sapesse nulla di Parigi, se non magari che Torino per certi versi le assomiglia, potrebbe immaginare la storia come avente luogo in una città molto simile a Torino. Entrambe le concretizzazioni, nel caso fossero realizzate nel rispetto di quanto esplicitamente asserito nel testo, sarebbero corrette, anche se la prima probabilmente sarebbe considerata come migliore – in quanto maggiormente rispecchiante le intenzioni descrittive dell'autore nell'ambientare la sua storia in una città realmente esistente – rispetto all'altra.

Le concretizzazioni sono indispensabili per un accesso cognitivo all'opera: quando leggiamo *riempiamo* ciò che è ontologicamente incompleto immaginandolo *come se* fosse completo, andiamo quindi oltre ciò che è semplicemente presentato nel testo (o che può essere inferito da esso) e in vario modo completiamo con l'ausilio dell'immaginazione le oggettività rappresentate, in maniera tale da rendere meno sfocati i punti di indeterminazione. Ciononostante le molteplici concretizzazioni dei fruitori devono sempre essere tenute distinte dall'opera in sé che non si identifica mai con nessuna di esse (nemmeno con le più fedeli). Consideriamo ad esempio le versioni cinematografiche di

¹³ R. Ingarden, *op. cit.*, p. 362.

un'opera letteraria: diversi registi possono proporre diverse versioni di un'unica opera, poniamo di *Madame Bovary* di Gustave Flaubert, ciononostante nessuna di queste realizzazioni sarà identica al testo. Abbiamo la versione di Claude Chabrol del 1991, con Isabelle Huppert nel ruolo della protagonista, e abbiamo quella di Sophie Barthes del 2014 con Mia Wasikowska, entrambe interessanti da punti di vista differenti, e tuttavia entrambe parimenti e strutturalmente distinte dall'opera letteraria di cui sono concretizzazioni. Ed è così appunto perché l'opera scritta da Flaubert è un oggetto schematizzato, uno scheletro, i riempimenti del quale non si identificano mai con esso.

Difendere la distinzione tra opera e concretizzazione non significa negare che sia possibile accedere autenticamente all'opera, significa invece prendere atto della metafisica delle opere letterarie, dello specifico *tipo di cose che sono*, caratterizzate da una schematicità essenziale i cui punti di indeterminazione sono via via riempiti nelle diverse concretizzazioni senza che l'identità dell'opera in quanto tale sia mai messa in discussione.

3. *L'incompletezza ontologica*

L'incompletezza è una caratteristica degli oggetti che da sempre occupa e preoccupa i filosofi perché porta a ragionare su quelle entità che non sono determinate riguardo a tutte le proprietà che le caratterizzano. Come sottolinea Barry Smith¹⁴ possono risultare incompleti tanto gli oggetti letterari quanto gli oggetti reali, ma si tratta di incompletezza considerata da due punti di vista profondamente differenti.

Infatti, se dal *punto di vista ontologico* gli oggetti letterari sono sottodeterminati mentre gli individui reali sono completamente determinati, dal *punto di vista epistemologico* ciò che accade è esattamente il contrario – infatti mentre è in linea teorica possibile elencare tutte le proprietà con le quali un oggetto letterario è stato esplicitamente caratterizzato, possiamo non conoscere tutte le proprietà di un dato oggetto reale. Detto altrimenti, mentre Pinocchio non è determinato nella storia scritta da Collodi riguardo al suo peso, e pertanto risulta essere ontologicamente incompleto sotto questo aspetto, la mia vicina di casa, che non ho idea di quanto pesi (e magari non lo sa neanche lei), è indubbiamente determinata al riguardo, cioè ha un peso ben preciso.

¹⁴ B. Smith, *Roman Ingarden*.

I due diversi punti di vista, ontologico ed epistemologico, segnano un discrimine netto tra gli oggetti/individui reali e quelli letterari, mostrando come per quanto il nostro accesso cognitivo alla realtà sia sempre parziale, gli oggetti che la popolano sono oggetti “in carne ed ossa”, rifiniti e determinati sotto ogni minimo particolare, mentre gli oggetti/individui letterari non sono altro che schemi, scheletri, strutture piene di punti di indeterminazione che non potranno mai essere riempiti una volta per tutte.

Se per esempio un racconto cominciasse con la frase “a un tavolo sedeva un uomo anziano”, questo “tavolo” rappresentato è un tavolo e non una sedia, sì, ma non è affatto detto se è di legno o di ferro, a tre gambe oppure a quattro, ecc.; quindi – come oggetto puramente intenzionale – non è determinato. Il materiale di cui è fatto non è qualificato, quantunque ce ne debba pur essere uno. E quindi non vi è alcuna sua qualificazione nell’oggetto in questione: ci troviamo di fronte a un “punto vuoto”, un “punto di indeterminazione”¹⁵.

L’oggetto puramente intenzionale che troviamo nell’esempio presentato da Ingarden mostra come le descrizioni fornite da un (in questo caso ipotetico) autore, pur fornendoci idee molto generali su ciò che è in questione – un tavolo – non riescono a mostrarne ogni aspetto, ragion per cui sarà poi lasciato al lettore il compito di colmare i punti lasciati indeterminati. Tale operazione di riempimento avrà luogo tenendo conto dell’opera, dell’autore, del lettore e del contesto di ricezione. Oggi, volendo, possiamo immaginare quel tavolo al quale siede l’anziano in Plexiglas, ma non avremmo potuto immaginarlo così nel 1800 (banalmente perché il Plexiglas è stato inventato alla fine degli anni Venti del Novecento), mentre avremmo tranquillamente potuto immaginarlo di legno o di ferro. Se diamo per scontato che quel racconto sia realista non potremo parimenti immaginare che quel tavolo sia fatto d’aria o di acqua, ma se invece si trattasse di un racconto fantasy e quell’uomo anziano fosse un mago, potrebbe ben darsi il caso. Evidentemente quindi non solo la fruizione dei testi letterari è più complessa di quanto possa sembrare a prima vista, ma è anche decisamente più impegnativa rispetto alla fruizione di opere cinematografiche in cui ci sono meno punti di indeterminazione e allo spettatore sono offerte indicazioni per riempire in maniera corretta quanto lasciato indeterminato. Il fatto che i film siano spesso ontologicamente più completi rispetto a racconti e romanzi, fa sì che possa succedere che la versione cinematografica di un testo risulti essere molto distante dalla concretizzazione individuale che avevamo fatto a partire da semplici stringhe di enunciati.

¹⁵ R. Ingarden, *op. cit.*, p. 343.

Leggiamo *Madame Bovary* e, concretizzando lo schema fornitoci da Flaubert, immaginiamo Emma come una giovane donna dallo sguardo un po' spento che però s'infiamma facilmente, con l'aria sciocca e sognatrice; ce la rappresentiamo come una persona immatura e un po' superficiale che non sa niente della vita e del mondo e si demoralizza alla prima occasione. E se guardiamo il film di Claude Chabrol in cui Emma ha l'intensità e la profondità di Isabelle Huppert possiamo non approvare la concretizzazione filmica offertaci da Chabrol, essere delusi insomma, fino ad arrivare al classico "non è come me l'ero immaginata". Questo è un punto interessante sul quale Wolfgang Iser si è soffermato sottolineando come il lettore, dopo aver visualizzato con l'ausilio dell'immaginazione il personaggio le cui vicende sono narrate nella storia, possa di fatto provare una forma di rifiuto quando se lo ritrova concretizzato in un film, non riconoscendo il riempimento effettuato dal regista come appropriato, o come troppo distante da quello da lui realizzato a livello immaginativo. Il che avviene perché, come detto, quello schema in cui l'opera consiste non si identificherà mai con i riempimenti che di esso saranno offerti, perché nessuna concretizzazione reale potrà mai riempire lo scheletro una volta per tutte.

In breve, le descrizioni dei personaggi che troviamo nei testi letterari non funzionano come le descrizioni che possono essere fornite per individuare persone reali, come ben mostra il progetto *The Composites*, tanto interessante quanto fallimentare, di Brian J. Davis, artista digitale di Brooklyn che lavora con gli *identikit* provando a verificare se e come questi possano funzionare nel caso di personaggi letterari. Una volta gli *identikit* venivano fatti, sulla base delle descrizioni fornite dai testimoni, a mano dai ritrattisti: alle parole "giovane donna di razza bianca, occhi chiari, capelli corti e scuri, zigomi sporgenti, sopracciglia folte, naso aquilino" veniva fatto corrispondere uno schizzo disegnato in maniera abbastanza abbozzata cui poi corrispondeva un individuo specifico, poniamo Maria Rossi. Oggi ci sono sofisticati programmi grafici grazie ai quali è possibile ricostruire al computer i tratti somatici degli individui descritti dai testimoni e quello che Davis con il suo progetto ha pensato bene di provare a fare è stato di ricostruire i tratti di alcuni personaggi letterari famosi, da *Madame Bovary* a *Humbert Humbert*. Come? Ha preso *Faces ID*, un programma usato (inizialmente, perché dal 2017 è usato dalla Apple che lo ha presentato come il successore di *Touch ID* per iPhone e iPad) dall'FBI e dalla CIA per delineare l'*identikit* dei ricercati con un database di circa 10.000 caratteristiche facciali tra le quali scegliere, poi ha inserito le descrizioni dei personaggi letterari fornite dagli scrittori nelle opere e ha otte-

nuto una galleria di identikit letterari che risulta essere al tempo stesso banale e terrificante. Banale perché gli identikit si assomigliano tutti, sembrano fatti “con lo stampino”. Terrificante perché se già poteva essere motivo di sconcerto una Madame Bovary con le sembianze di Isabelle Huppert (troppo intensa e matura) nel film di Chabrol, vedendo il volto dell’adultera appassionata di moda che viene fuori da *The Composites* il rischio è, letteralmente, quello di sentirsi male. Leggendo la descrizione di Flaubert

Gli occhi sì, erano belli: benché scuri, sembravano addirittura neri per via delle ciglia, e lo sguardo era franco, ardito e candido. [...] Il collo le usciva da un colletto bianco e piatto. Le due lisce e compatte bande di capelli neri erano divise da una fine scriminatura mediana che andava sfumando leggermente secondo la curva del cranio; e, lasciando appena scorgere il lobo dell’orecchio, confluivano sul dietro in una crocchia doviziosa, con un moto ondulante verso le tempie, che il medico di campagna notò in quel momento per la prima volta nella sua vita. Gli zigomi erano rosati. Portava, come un uomo, un occhialino di tartaruga infilato fra due bottoni del corsetto¹⁶.

Immaginiamo una giovane donna dagli occhi scuri troppo pieni di sogni per riuscire a vedere la realtà, dei capelli così ben sistemati da riflettere profonda vanità e dall’abbigliamento così curato pur nella modestia da lasciare trasparire qualcosa di simile alla malizia. Invece, quello che troviamo nella galleria di Davis è tutt’altro: un viso con gli zigomi gonfi, la bocca serrata e lo sguardo truce; inoltre, a sorpresa, le “lisce e compatte bande di capelli neri” si sono trasformate in un carré anni Trenta (evidentemente così le interpreta il software). Tuttavia a destare perplessità, più che i risultati specifici del progetto, è l’operazione stessa, perché i personaggi letterari non possono essere assimilati alle persone reali: innanzitutto non esistono (elemento da non sottovalutare, visto che i programmi in questione sono stati concepiti per identificare persone esistenti), poi sono incompleti, ossia non sono determinati riguardo a tutte le proprietà. E se la non esistenza e l’incompletezza possono essere caratteristiche problematiche da un certo punto di vista (basti pensare a quante preoccupazioni ontologiche e logiche hanno dato a Bertrand Russell¹⁷), da un altro sono quelle che rendono queste creature misteriose e inafferrabili per definizione. È proprio perché non esistono e sono incomplete che sfidano costantemente la nostra immaginazione e noi non riusciremo mai a identificarle, trovarle e incontrarle. In fondo, questo è il bello dei personaggi letterari: il fatto che non siano reali, quindi che possano

¹⁶ G. Flaubert, *Madame Bovary*, pp. 19-20.

¹⁷ B. Russell, *On Denoting*.

essere immaginati e completati a nostro piacimento con l'aiuto della fantasia, senza però che nessuno di questi completamenti possa mai essere *quello* giusto. Si potrebbe commentare l'idea di Davis facendo il verso al Padre di *Sei personaggi in cerca d'autore* (Pirandello 1921): «Ma che realtà! Finzione, finzione, signori! Finzione!».

L'incompletezza ontologica dei personaggi letterari, lungi dal dover essere esorcizzata o superata, dovrebbe semplicemente essere rispettata, in quanto rispecchiante ciò che essi effettivamente sono, oggetti pieni di punti di indeterminazione che noi parzialmente completiamo durante la fruizione ma che non potranno mai divenire completi. Nella maggior parte dei casi, al fine di accedere cognitivamente alle opere, ai lettori è richiesto di effettuare quella forma di riempimento immaginativo utile a cogliere ciò che è incompleto *come se* fosse passibile di completamento, dove il *come se* (*l'als ob* delle idee kantiane) deve essere inteso nella sua portata regolativa.

4. Concretizzare l'incompletezza

Nelle opere più tradizionali è pertanto richiesto al lettore di completare idealmente quanto offertogli dal testo. Flaubert non dice mai che Emma ha due gambe e un apparato riproduttivo, eppure leggendo che a Charles, quando andava a trovare papà Rouault in convalescenza, piaceva sentire Emma che camminava sugli zoccoletti, abbiamo motivo di credere che la giovane Rouault avesse due gambe e due piedi, così come leggendo che quando «partirono da Tostes, nel mese di marzo, la signora Bovary era incinta» immaginiamo che fosse internamente predisposta in maniera tale da poter aspettare un bambino. Completiamo ciò che leggiamo (o, detto altrimenti, inferiamo automaticamente delle verità relative al testo anche se queste non sono esplicitamente asserite) e non solo ci sentiamo invitati a farlo, ma ci sembra addirittura di essere autorizzati nel compiere tale operazione, perché se ciò non avvenisse non potremmo passare dalla mera comprensione letterale al livello immaginativo superiore. Immaginiamo Emma con una determinata età, un certo aspetto, un preciso tono di voce e una particolare corporatura, nonostante Flaubert spesso non offra al riguardo che brevi descrizioni piene di punti di indeterminazione. Come sostiene Kendall Walton¹⁸ infatti, oltre alle *verità finzionali primarie* esplicitamente

¹⁸ K. Walton, *Mimesis as Make-Believe*, pp. 95-134.

asserite nel testo (per semplificare, assumiamo che il narratore sia affidabile, ossia che non abbia intenzione di ingannare il lettore né che sia male informato riguardo ai fatti della storia) ci sono anche le *verità fznzionali secondarie* derivate a partire dalle prime. In molti casi il passaggio dalle verità del primo a quelle del secondo tipo non presenta particolari difficoltà, a patto di ammettere differenze di riempimento tra i fruitori (motivate dal diverso ambito storico-culturale di provenienza, dalle loro specificità individuali, ecc.).

Tuttavia non è sempre così. Ci sono opere che danno luogo a riempimenti tra loro incompatibili, alimentando intensi dibattiti¹⁹. Prendiamo come esempio l'incipit del racconto *La metamorfosi* di Franz Kafka (1915):

Quando Gregor Samsa si svegliò una mattina da sogni inquieti, si trovò trasformato nel suo letto in un immenso insetto. Era disteso sul dorso duro come una corazza e, se sollevava un poco il capo, scorgeva il proprio ventre convesso, bruno, diviso da indurimenti arcuati, sulla cui sommità la coperta, sul punto di scivolare del tutto, si tratteneva ancora a stento. Le numerose zampe, miserevolmente sottili in confronto alle dimensioni del corpo, gli tremolavano incerte dinanzi agli occhi²⁰.

Ora, nessun lettore mette in dubbio che quella mattina Gregor, quando si sveglia, si ritrovi trasformato in un insetto, nonostante questo non sia esplicitato nel testo in lingua originale: Kafka infatti parla di *Ungeziefer* che letteralmente è un parassita (e “parassita”, di per sé, può indicare anche altri animali oltre agli insetti e, in senso metaforico, indica un essere spregevole). Cerchiamo in ogni caso di non andare troppo per il sottile (d'altra parte poi più avanti nel testo si dirà che cammina sui muri e che mangia cibi rafferma) e ammettiamo che Gregor quel mattino si svegli nel suo letto trasformato in un insetto. Ma

esattamente, in quale “insetto nocivo” si è trasformato all'improvviso Gregor, lo spento commesso viaggiatore? È ovvio che è del tipo “con zampe articolate” (*Anthropoda*), a cui appartengono insetti, ragni, centopiedi, e crostacei. Se le “numerose zampette” menzionate all'inizio sono più di sei, Gregor non sarebbe un insetto dal punto di vista zoologico, ma mi permetto di dire che un uomo che si svegli sdraiato sulla schiena scoprendo dia vere sei zampe che si agitano in aria potrebbe ritenere accettabile definirle numerose. Partiremo quindi dall'assunto che Gregor abbia sei zampe e che sia un insetto.

¹⁹ Si veda per esempio, S. Friend, *The great beetle debate*.

²⁰ F. Kafka, *La metamorfosi*, p. 74. Nella versione originale: «Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt. Er lag auf seinem panzerartig harten Rücken und sah, wenn er den Kopf ein wenig hob, seinen gewölbten, braunen, von bogenförmigen Versteifungen geteilten Bauch, auf dessen Höhe sich die Bettdecke, zum gänzlichen Niedergleiten bereit, kaum noch erhalten konnte. Seine vielen, im Vergleich zu seinem sonstigen Umfang kläglich dünnen Beine flimmerten ihm hilflos vor den Augen».

La domanda successiva è: quale insetto? I commentatori dicono uno *scarafaggio*, il che naturalmente non ha senso. Lo scarafaggio è un insetto di forma piatta, con zampe grandi, e Gregor è tutt'altro che piatto: è convesso su entrambi i lati, ventre e dorso, e le zampe sono piccole. L'unico particolare in comune con lo scarafaggio è il colore, che è bruno. Tutto qui. A parte questo, ha un enorme ventre convesso segmentato e un dorso duro e arrotondato che fa pensare a delle elitre. Nei coleotteri le elitre nascondono delle alucce leggere che, all'occorrenza, si aprono e possono trasportare l'insetto per chilometri, con un volo goffo. Ma stranamente, il coleottero Gregor non scopre mai di avere delle ali sotto la corazza del dorso [...]. Inoltre, ha mandibole robuste, di cui si serve per girare la chiave nella toppa stando eretto sulle zampe posteriori, ed è proprio questo terzo paio di zampe (piccole e forti) che ci consentono di misurare la lunghezza del corpo, di circa novanta centimetri. [...] Questo coleottero bruno, convesso, delle dimensioni di un cagnolino, è molto largo²¹.

Il tipo di riempimento con il quale abbiamo a che fare in questo caso è molto accurato, ai limiti dello specialistico: non a caso, Vladimir Nabokov, lettore d'eccezione, concretizza lo schema offerto dal testo di Kafka mettendo a frutto le sue conoscenze di lepidotterologo semi-professionista, avanzando contro "i commentatori" un argomento entomologico: all'inizio del racconto si legge che Gregor si sveglia quel mattino bloccato sul dorso convesso duro come una corazza e che se alza un poco la testa si vede il ventre anch'esso convesso, ma gli scarafaggi sono piatti e non restano bloccati sulla schiena, mentre i coleotteri sono convessi e spesso restano bloccati sul dorso, allora Gregor è un coleottero e non uno scarafaggio.

Nabokov completa con l'immaginazione e con le proprie competenze quell'essere che Kafka aveva solo abbozzato (nelle pagine delle lezioni troviamo anche splendidi disegni). Ma come Ingarden ci insegna, qualsivoglia concretizzazione non si identifica *mai* con l'oggetto incompleto che troviamo nel testo, quindi nonostante il tono assertorio di Nabokov e l'argomento che, in maniera peraltro convincente, avanza, l'essere in cui Gregor quel mattino si ritrova trasformato non è un coleottero, o meglio è un coleottero secondo la concretizzazione operata da Nabokov, ma non è un coleottero *tout court*. D'altra parte Kafka non ha detto in quale insetto particolare Gregor si sia trasformato e peraltro una simile specificazione non risulta essere indispensabile per la comprensione della storia o per un accesso immaginativo a essa. Tuttavia, nonostante di fatto ognuno possa completare in maniera differente quanto è di per sé incompleto, è evidente come una concretizzazione che sia più rispettosa del testo possa avere un importante valore (se l'autore è rimasto vago sul tipo di insetto in cui Gregor si è trasformato e se però gli attribui-

²¹ V. Nabokov, *Lectures on Literature*, pp. 362-363.

sce delle caratteristiche che sono incompatibili con il suo essere immaginato come uno scarafaggio, allora forse sarebbe meglio non immaginarlo come uno scarafaggio).

Ci si potrebbe tuttavia porre qualche ulteriore questione. Per esempio ammettendo che, per quanto *dal punto di vista dei fruitori* siano ammissibili diverse concretizzazioni a patto che siano compatibili con il testo (ragion per cui potremmo sentirci autorizzati a scartare l'ipotesi che si tratti di uno scarafaggio), *dal punto di vista del mondo letterario o mondo di finzione*, ossia il mondo in cui Gregor quel mattino si ritrova trasformato in un insetto, non sarebbe forse così assurdo ammettere che la trasformazione sia in un insetto particolare. Potremmo infatti dire: anche se noi, come fruitori, non abbiamo molti elementi per capire in quale specifico insetto Gregor si sia trasformato, nella storia Gregor si sarà ben trasformato in un insetto preciso. Però metterla in questi termini non sarebbe corretto, come mostra eloquentemente il tema dell'incompletezza: infatti, se così stessero le cose, dovremmo accettare che Gregor possa trasformarsi in un insetto determinato (poniamo, seguendo il suggerimento di Nabokov, in un coleottero) anche se noi, come lettori, non lo sappiamo. Tuttavia questo tipo di ragionamento disconoscerebbe completamente la peculiarità dell'oggetto letterario che, pur potendo/dovendo essere completato dalle concretizzazioni individuali dei fruitori, resta di per sé essenzialmente incompleto. E tale doveva rimanere evidentemente anche per Kafka che, non a caso, aveva risolutamente vietato al suo editore di disegnare in copertina il tipo di essere in cui Gregor si era trasformato. Quindi per quanto i fruitori, seguendo quello che Walton chiama il "Reality Principle"²², cerchino di riempire, rimanendo fedeli al reale, ciò che è presentato in maniera vaga e schematica, e così propendendo nel vedere Gregor come un coleottero o come un altro insetto con il dorso curvo e coriaceo, Gregor di per sé non è altro che quello scheletro creato dalle poche parole usate da Kafka. Per inciso, ci sarebbero ottimi motivi per sostenere che, in un racconto in cui esseri umani si svegliano un mattino trasformati in insetti delle dimensioni di un cane di taglia media, forse sarebbe meglio non richiamarsi a nessun principio di realtà, perché evidentemente ci troviamo all'interno di un insieme di coordinate che dalla realtà si distanzia parecchio.

Pertanto, ai fini della comprensione del racconto è del tutto irrilevante sapere se il protagonista si sia trasformato in un coleottero (senza considerare

²² K. Walton, *op. cit.*, pp. 178-184.

la questione delle ali che il coleottero possiede – come osserva Nabokov è un particolare decisamente importante perché Gregor, proprio come molti di noi, se sapesse di averle, potrebbe andare lontano) o in uno scarafaggio, l'unica cosa fondamentale da cogliere è che Gregor si sia trasformato in un essere che i suoi familiari trovano a diverso titolo ripugnante, che causerà in loro una profonda angoscia della quale riusciranno a liberarsi solo con la sua morte.

5. *Rispettare l'incompletezza*

Questa serie di riflessioni a partire da *La metamorfosi* di Kafka mostrano come le attività di interpretazione e comprensione di un testo debbano tenere conto della essenziale incompletezza degli oggetti letterari. Per quanto, come osserva Stacie Friend²³ sulla scia di Monroe C. Beardsley²⁴ le modalità in cui si interpreta un testo siano complesse – consistendo nel *chiarimento* (rendere esplicito ciò che è implicito nel testo), nella *spiegazione* (al fine di illustrare al meglio il significato di alcuni termini o di passaggi particolarmente tortuosi) e nell'*interpretazione tematica* (per individuare i temi e le tesi principali del testo) –, è tuttavia indubbio che sia opportuno tenere conto del tipo di testo con cui si ha a che fare per svolgere al meglio il lavoro interpretativo. Per esempio, ovviamente, se Gregor si è trasformato in un insetto allora avrà l'emolinfia (e non il sangue), ma chiarire un simile particolare interpretando il testo non sarebbe di nessuna utilità, mentre sarebbe indispensabile cogliere, da parte del lettore, le conseguenze individuali e sociali della metamorfosi di Gregor cogliendone l'enorme portata metaforica. Del pari, evidentemente, un tipo di interpretazione che, poniamo, sottolineasse l'impossibilità della trasformazione in insetto da parte di un essere umano, o che criticasse Kafka per le sue scarse competenze entomologiche – ammettendo che il protagonista si è trasformato in un insetto grande quanto un cane (può tirare giù la maniglia della porta appoggiandosi sulle zampe posteriori) quando di fatto gli insetti hanno dimensioni decisamente più ridotte – proverebbe il mancato cogliimento di temi quali l'alienazione, la spersonalizzazione e la vergogna per come sono inseriti potentemente nella struttura metaforica del racconto. Precisamente per questo motivo la vaghezza caratterizzante la descrizione

²³ S. Friend, *Elucidating the truth*, p. 388.

²⁴ M.C. Beardsley, *Aesthetics*.

dell'insetto in cui Gregor si è trasformato, lungi dal dover dare vita a dibattiti al fine di comprendere quale sia la concretizzazione corretta, dovrebbe essere accettata, rispettata in quanto tale. Perché il punto non è tanto quello di decidere se Gregor si sia trasformato in un coleottero o in uno scarafaggio, quanto quello di assistere angosciosamente alla trasformazione di un uomo in un essere immondo, fonte di vergogna per i suoi famigliari, emarginato, circondato dall'ingratitude e dal ribrezzo dei suoi cari. Ecco perché lo schema che Kafka ci presenta dovrebbe semplicemente essere accettato, se abbiamo chiaro il tipo di testo che stiamo leggendo.

Ci sono altri esempi letterari che in maniera ancora più decisa chiedono ai lettori di lasciare le strutture schematiche di cui sono costituiti esattamente come sono, evitando a livello interpretativo qualsivoglia forma di completamento.

Prendiamo *En attendant Godot* (1952) di Samuel Beckett. Già a partire dal protagonista, Godot appunto, riscontriamo qualche problema, dal momento che non solo è assente, ma di lui non sappiamo praticamente nulla. Gli altri personaggi, Vladimiro ed Estragone, Pozzo e Lucky sono descritti solo quel tanto che ci consente di capire che ruolo giocano sulla scena: i primi due vestiti da straccioni, affamati e stanchi di aspettare su una strada di campagna con albero, i secondi due rispettivamente servo e padrone. Alla fine del primo atto Lucky e Pozzo se ne vanno e un giovane mandato da Godot informa Vladimiro ed Estragone che Godot non potrà venire, ma che farà loro visita l'indomani. Nel secondo atto ci sono sempre Vladimiro ed Estragone su quella strada con albero (sul quale sono spuntate delle foglie), passano Lucky e Pozzo (che nel frattempo sono diventati l'uno muto e l'altro cieco), poi arriva il messaggero che dice a Vladimiro ed Estragone che Godot non sarebbe arrivato e che sarebbe andato da loro sicuramente il giorno dopo. In breve, con le parole di Vivian Mercier – che troviamo nella recensione della *pièce* sull'*Irish Times* nel 1956 – «*En attendant Godot* è una commedia in cui non accade nulla, per due volte». Il che rende evidente perché il completamento non abbia luogo e perché, del pari, la corretta interpretazione dell'opera da parte del fruitore consista precisamente nell'accettazione del mancato riempimento dei punti di indeterminazione.

Beckett – dal 5 gennaio del 1953, quando ebbe luogo la prima mondiale al Théâtre de Babylone di Parigi, a oggi – presenta allo spettatore uno scheletro chiedendogli di rispettarne la natura, ossia la costitutiva incompletezza. Ma, si potrebbe ulteriormente ribattere, se non il fruitore, comunque il creatore dell'opera qualche risposta sarà in grado di darla: lui almeno, avrà saputo chi era Godot (o avrà saputo che cosa aveva in mente quando creava il personag-

gio). E invece no, perché anche per lui lo scheletro resta tale senza alcuna possibilità di completamento. Difatti, quando una volta era stato interrogato in proposito, Beckett aveva risposto che se avesse avuto qualche idea su chi fosse Godot, l'avrebbe detto nell'opera.

Allora come possiamo accedere cognitivamente a un'opera di questo tipo che sembra non poter rendere accessibile a nessuno il suo significato? Non è facile rispondere e non riconoscere come l'attesa di Vladimiro ed Estragone sia così estenuante da rasentare la provocazione: aspettare senza sapere che cosa e per quanto tempo, in fondo non ha senso. E più gli spettatori provano a cogliere il significato dell'opera riempiendo i punti di indeterminazione, più l'opera stessa si sottrae, più cercano di capire chi sia Godot e perché quei due lo aspettino, più si fa forte in loro l'idea che non ci sia niente da capire. E quando la *pièce* termina e si chiude il sipario lasciando il pubblico pieno di domande senza risposta, ecco che l'opera è stata apprezzata nella sua interezza.

Questo ulteriore esempio, lungi dall'andare contro la teoria di Ingarden, può essere inteso avanzare un argomento a suo favore: perché proprio ammettendo che le opere letterarie siano costitutivamente indeterminate e che il processo di comprensione consista innanzitutto nel prendere atto dello schema fornito dall'autore, poi si dovrà, a seconda della tipologia di opera, procedere alla concretizzazione con l'ausilio dell'immaginazione, rispettando tuttavia al contempo quei tipi di opere che richiedono che i punti di indeterminazione non siano riempiti bensì lasciati esattamente come sono.

Come ultimo esempio, prendiamo l'enigmatica opera di Beckett intitolata *Acte sans paroles/Act without words I* (1956) in cui ci viene presentata una scena desolata illuminata da una luce e un solo personaggio dall'identità ignota identificato con la lettera *P*. Da destra, da sinistra e dall'alto arriva un fischio che porta *P* a muoversi, come rispondendo a una sorta di comando. Dall'alto scendono degli oggetti: un alberello con un solo ramo e una chioma, delle grandi forbici, una caraffa con su scritto "EAU" (che *P* cerca invano di prendere), una corda a nodi (con cui *P* cerca inutilmente di suicidarsi dopo non essere riuscito a prendere la caraffa), dei cubi di diverse grandezze (che *P* usa per raggiungere l'acqua). Alla fine *P*, sfinito, caduto dal cubo sul quale è salito, rimane a terra: la caraffa è vicino ma lui non la vuole più. Tutto è indeterminato, nulla succede e lo spettatore non ha altro da fare che prenderne atto. Il limbo ontologico ed epistemologico che caratterizza lo schema viene così fatto emergere in tutta la sua desolante incompletezza e senza minimamente accennare a una eventuale possibilità di completamento.

Bibliografia

- Aristotele, *Poetica*, Milano, 1993.
- M.C. Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, Harcourt, 1958.
- N. Carroll, *The Wheel of Virtue: Art, Literature, and Moral Knowledge*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 60, 1, 2002, pp. 3-26.
- C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* (1881-1883), Milano, 2004.
- G. Flaubert, *Madame Bovary* (1857), trad. it di M.L. Spaziani, Milano, 2001.
- S. Friend, *The great beetle debate: a study in imagining with names*, in «Philosophical Studies», 153, 2, 2011, pp. 183-211.
- S. Friend, *Elucidating the truth in criticism*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 75, 4, 2017 pp. 387-399.
- A.C. Graesser - M. Singer - T. Trabasso, *Constructing inferences during narrative text comprehension*, in «Psychological Review», 101, 3, 1994, pp. 371-395.
- R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft* (1931/1965), trad. it. a cura di L. Gasperoni con la collaborazione di G. Di Salvatore e postfazione di D. Angelucci, *L'opera d'arte letteraria*, Verona, 2011.
- W. Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung* (1976), trad. it. di R. Granafè e C. Dini, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Bologna, 1987.
- F. Kafka, *La metamorfosi e tutti i racconti pubblicati in vita*, trad. it. di A. Lavagetto, Milano, 1991.
- F. Maraini, *Il lonfo*, in *Gnosi delle fanfole* (1978), Milano, 1994.
- D. Matravers, *Fiction and Narrative*, Oxford, 2014.
- V. Nabokov, *Lectures on Literature* (1980), trad. it. di F. Pece, *Lezioni di Letteratura*, Milano, 2018.
- H. Putnam, *Literature, Science, and Reflection*, in «New Literary History», 7, 3, 1976, pp. 483-491.
- B. Russell, *On Denoting* (1905), trad. it. di A. Bonomi, *Sulla denotazione*, in *La struttura logica del linguaggio*, a cura di A. Bonomi, Milano, 1973, pp. 179-195.
- B. Smith, *Roman Ingarden: Ontological Foundations for Literary Theory*, in *Language, Literature and Meaning I: Problems of Literary Theory*, a cura di J. Odmark, Amsterdam, 1979, pp. 373-90.
- K. Stock, *Only Imagine. Fiction, Interpretation and Imagination*, Oxford, 2017.
- K. Walton, *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts* (1990), trad. it. e cura di M. Nani, *Mimesi come fare finta. Sui fondamenti delle arti rappresentazionali*, Milano-Udine, 2011.
- L. Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921), trad. it. di A.G. Conte, Torino, 1964.

Emozione e immagine

Paolo D'Angelo

1. *Le emozioni devono apparire*

Perché collegare il tema dell'immagine a quello delle emozioni? Certamente, le emozioni sono al centro di un dibattito sempre più fitto, e che riguarda ormai moltissimi campi oltre a quelli più ovviamente coinvolti, quali filosofia, psicologia, neuroscienze. Anche in antropologia, economia, teoria politica, storiografia, ormai le emozioni sono un tema centrale. Chi volesse averne una riprova, non ha che da scorrere il recente volume di Jan Plamper, *Storia delle emozioni*,¹ che non è soltanto, come il titolo parrebbe indicare, un'indagine su quella nuova branca della storiografia che studia il modo in cui sono state vissute le emozioni nelle varie epoche, ma anche un corposo bilancio delle teorie delle emozioni che si sono succedute nel tempo e soprattutto un'indagine sul ruolo che le emozioni vengono sempre più a ricoprire nelle varie scienze umane. Questo *emotional turn* non poteva non coinvolgere anche lo studio delle immagini, e quindi riproporre con nuove ragioni lo studio della relazione tra emozione e sua rappresentazione, artistica e non artistica che sia.

Ma c'è un altro motivo più intrinseco che ci porta a interrogare il nesso tra visibilità ed emozione, ed è il fatto che questo nesso non è qualcosa di avventizio, o qualcosa che sia stato scoperto solo dalle indagini recenti, ma è qualcosa di consustanziale all'emozione stessa. Le emozioni *devono* apparire. L'emozione, infatti, coinvolge sempre un aspetto interiore e un aspetto esteriore.

L'emozione deve avere delle manifestazioni a livello corporeo, visibile, altrimenti sfuma in qualcosa di diverso, per esempio un atto di pensiero o di volontà. Tipicamente, l'emozione è qualcosa che ha la sua espressione all'esterno della psiche, nel nostro corpo. Molte emozioni hanno riflessi fisiologici osser-

¹ J. Plamper, *Storia delle emozioni*.

vabili: erezione pilifera, brividi, dilatazione pupillare, contrazione muscolare, aumento del battito cardiaco, pianto, riso. Da sempre, poi, la rappresentazione delle emozioni, la raffigurazione dei moti dell'animo è stata uno dei compiti che si sono riconosciuti propri delle espressioni artistiche (che non a caso si chiamano espressioni, proprio come si dice che certi tratti del volto esprimono un'emozione).

Il fondatore dell'iconologia, Aby Warburg, ha coniato alla fine dell'Ottocento il termine *Pathosformeln*, formule del Pathos, per indicare quei gesti, quegli atteggiamenti del volto e del corpo che veicolano una forte passione, e che a suo parere costituiscono una sorta di repertorio, di formulario, appunto, che le arti figurative dell'antichità hanno trasmesso alle epoche successive e che non cessa di esercitare il proprio influsso. Warburg esemplificava la nozione, tra l'altro, con una celebre incisione di Dürer, nella quale si vede Orfeo aggredito dalle Baccanti infuriate, che si apprestano a ucciderlo. Orfeo alza istintivamente il braccio sinistro per coprirsi il capo e difendersi, mentre è già scivolato a terra e si sostiene con l'altro braccio. Ma è sul suo volto che si dipinge una contrazione dolorosa, che manifesta il terrore e il presagio della fine vicina.

Alla fine del diciassettesimo secolo il pittore Francese Charles Le Brun codificò in un trattato ricco di immagini eloquenti le *Figure delle Passioni*, disegnando le espressioni tipicamente collegate alle varie emozioni, facili a riconoscersi ancora per noi. La fisiognomica, la scienza (o pseudoscienza) che studia il modo in cui le disposizioni dell'animo sono espresse dai tratti del volto, ha una lunga storia, basata sempre sulla corrispondenza tra determinati tratti fisici e temperamenti emotivi. Mentre Le Brun si concentra su espressioni passeggere, sui riflessi muscolari determinati dalla emozione, la fisiognomica, legata ai nomi di Giambattista Della Porta e di Johann Kaspar Lavater, ritiene di leggere il carattere dell'uomo (più che l'emozione vera e propria, che è sempre transeunte) nella conformazione stabile del cranio e del volto. Le Brun coglieva così un aspetto centrale dell'emozione, il suo essere correlata a tratti visibili e a movimenti muscolari. Oggi sappiamo che in molti casi noi percepiamo le emozioni altrui proprio attraverso l'attivazione delle nostre risposte motorie corrispondenti².

Una semplice scorsa alle fotografie che hanno vinto, negli anni, il prestigioso premio di fotogiornalismo *World Press Photo Contest* basta a confermarci

² Si veda nel volume di G. Rizzolatti - C. Sinigaglia, *Specchi nel cervello*, il cap. 3: *Emozioni e forme vitali*.

quanto l'emotività traspaia dall'immagine e quanto la carica emozionale sia determinante nel segnare l'impatto di un'immagine. Scorrendo le foto vincitrici negli ultimi anni, (a partire da quella di quest'anno, in cui si vede un bambino che piange mentre la madre – della quale non vediamo il volto ma solo il corpo dalla testa in giù – viene perquisita da un poliziotto al confine tra Messico e USA) troviamo foto non solo di grande effetto, ma anche estremamente “parlanti”: di solito non abbiamo dubbi su cosa provi il soggetto fotografato, su quali sentimenti lo stiano agitando. E ciò accade non solo quando vediamo il volto di una persona, ma persino quando ad essere fotografato è un movimento della folla, un assieme indistinto di corpi attraversati però dalla medesima energia emotiva.

2. *Dall'affective fallacy all'emotional turn*

Sul tema del rapporto tra immagine ed emozione, come su quello più specifico del ruolo delle emozioni nei media artistici gli ultimi venti anni hanno segnato un netto distanziamento, anzi rovesciamento, rispetto agli orientamenti dominanti nel Novecento. Fino agli anni '80 del secolo scorso parlare di emozioni in arte costituiva una sorta di eresia: un tema da lasciare agli incolti, ai meno sensibili, a coloro che ignorano la vera essenza dell'arte. Discutere dei sentimenti e delle emozioni che poesie, film, romanzi, brani musicali suscitano in noi sembrava connotato culturalmente in senso deteriore. Il giovane critico degli anni '60 si formava, infatti, attraverso la lettura di testi come *The Affective Fallacy*, il saggio di William K. Wimsatt e A. Beardsley che all'epoca era molto famoso, pur essendo già datato (risaliva al 1949). Cosa intendevano Wimsatt e Beardsley per “fallacia affettiva”? In breve, una confusione tra ciò che un'opera d'arte è e ciò che essa *fa* o *produce* in noi, l'idea (sbagliata) che sia possibile far derivare la critica d'arte dall'analisi delle emozioni, precludendo in questo modo la via a ogni razionalizzazione del giudizio estetico. «Il buon critico — sosteneva Wimsatt — non parla mai di “disturbi emotivi”». Paradossalmente, non è infrequente, oggi, sentir parlare degli “effetti” dell'arte proprio nei termini caricaturali ironicamente prefigurati da Wimsatt (pizzicori, lacrimazione, tachicardia, ecc.). Questo può sembrare sorprendente, soprattutto se si considera che dal predominio dell'*affective fallacy*, dall'idea, cioè, che le emozioni corrispondano a una visione degradata e degradante dell'arte, si è giunti, negli ultimi dieci o venti anni, a una vera *svolta affettivo-emozionale* (un *emotional turn*, come si è soliti dire) nel discorso sull'arte.

In precedenza, la critica era dominata da correnti formaliste e strutturaliste e da approcci di tipo semiotico, orientati all'oggetto estetico letto in modo formale, e caratterizzati da una inimicizia radicale nei confronti dell'indagine psicologica – sia di quella improntata sull'artista (sulla sua psicologia o biografia), sia di quella centrata sul fruitore. Il paradigma formalista, complessivamente inteso, iniziò poi a venire meno alla metà degli anni '80, con lo sviluppo di orientamenti sempre più diretti al fruitore. Il *reader oriented criticism*, la critica orientata sul lettore, sancì infatti il primo passo nel percorso che condusse le emozioni ad acquisire i propri diritti nel campo della teoria dell'arte. Nello slittamento dall'opera al fruitore, le emozioni recuperavano interesse; quantomeno, non potevano essere anatemizzate a priori. Su questa strada siamo andati oggi molto avanti, non solo dal punto di vista della creazione di opere che sempre più ricercano il coinvolgimento emotivo dello spettatore (questo non sarebbe poi una novità: da sempre le arti fanno appello alle emozioni), ma soprattutto dal punto di vista delle tendenze teoriche. Molte teorie di cui oggi si discute avvalorano l'idea che le emozioni generate dall'arte siano di natura eguale a quelle esperite alla vita reale e, dunque, sostanzialmente sovrapponibili ad esse.

Per dare solo un piccolo saggio di quanto siano cambiate le cose si possono comparare due prese di posizione proprio sul tema della fisiognomica, una di Gombrich del 1960, una invece di David Freedberg che risale solo a pochi anni fa, al 2015. Mentre nel saggio di Gombrich, *Della percezione fisiognomica*³ l'attitudine verso la lettura fisiognomica è di piena diffidenza, e Gombrich scrive che «nemmeno il più acceso espressionista pretenderebbe di confinare gli effetti dell'arte entro simili reazioni biologiche», ritenendo che adottare il metodo fisionomico potrebbe condurre al suicidio della critica, in quello di Freedberg, *Feelings on Faces. From Physiognomics to Neuroscience* si abbraccia l'opinione opposta: «the exclusion of responses that are immediate, sensory, and involve the body doesn't leave much place for a fully-fledged aesthetic theory» e si sostiene che «empathy for expression offers pleasure in life and pleasure from art»⁴.

La tesi che vorrei sostenere in questo mio saggio è appunto questa: volendo reagire al formalismo precedente, siamo andati troppo oltre in direzione opposta:

³ E. Gombrich, *Della percezione fisiognomica*.

⁴ D. Freedberg, *Feelings on Faces*, pp. 289-323.

- accentuando esageratamente l'aspetto emotivo della fruizione di immagini rispetto a quello cognitivo;
- leggendo l'aspetto emotivo come riflesso immediato basato sul coinvolgimento motorio;
- minimizzando gli apporti *top-down* (memoria, intelletto, linguaggio) a vantaggio di quelli *bottom-up*;
- assimilando le emozioni prodotte dalla finzione alle emozioni provate nella vita reale.

Cercherò di sostanziare queste critiche a partire dall'esame di uno scritto programmatico di D. Freedberg e V. Gallese, *Motion, Emotion and Empathy in Esthetic Experience*, che analizzerò insieme al saggio del solo Freedberg: *Empatia, movimento ed emozione*, apparso in Italiano nel volume *Immagini della mente*⁵.

Mi soffermerò poi sulle 'applicazioni' delle vedute della *embodied cognition* all'immagine cinematografica, discutendo alcuni aspetti del volume di Torben Grodal *Embodied Visions*, tradotto in Italiano come *Immagini-corpo*⁶.

Infine tornerò ad esaminare alcuni scritti più recenti di estetica sperimentale, in particolare criticando la nozione di '*Liberated embodied simulation*' proposta da V. Gallese in alcuni scritti degli ultimi anni.

3. *Arte figurativa ed emozioni: la teoria della 'embodied simulation'*

Cominciamo dai saggi di Freedberg e Gallese. Entrambi contestano la rimozione delle risposte emotive alle opere d'arte, e il conseguente approccio interamente cognitivo e disincarnato, e collegano tale orientamento alla convinzione le emozioni siano eminentemente culturalizzate, dipendenti dal contesto. Rispetto a questo modo di vedere le cose, i due studiosi hanno buon gioco nel far valere il radicamento delle nostre emozioni nelle risposte motorie. All'inizio del saggio scritto in collaborazione si trova una dichiarazione che sembra voler mettere le mani avanti e parare possibili obiezioni: gli autori sostengono di volere «mettere tra parentesi la dimensione artistica delle opere visive»⁷. Tuttavia questa asserita e prudente *epochè* non corrisponde a ciò che

⁵ D. Freedberg - V. Gallese, *Motion, Emotion and Empathy in Esthetic Experience*; D. Freedberg, *Empatia, movimento ed emozione*.

⁶ T. Grodal, *Embodied Visions*, tr. it. *Immagini-corpo*.

⁷ D. Freedberg, *Empatia, movimento ed emozione*, p. 197.

emerge dal saggio, che attraverso lo studio delle risposte “incarnate” alle immagini vuole indagare «un livello basilare della reazione alle immagini [che] diventa *essenziale* per ogni comprensione della loro efficacia in *quanto arte*»⁸, mentre l'*abstract* parla di un «*crucial element*», di un «elemento cruciale della risposta estetica»⁹. Alla obiezione avanzata da Casati e Pignocchi, che le basi neurali della risposta estetica abbiano una rilevanza solo marginale per l'estetica, i due autori rispondono da un lato dichiarando di non aver mai voluto affermare che le risposte neuromotorie fossero sufficienti per l'apprezzamento estetico dell'opera d'arte, dall'altro però ribadendo testualmente che «nessun giudizio estetico è possibile senza una considerazione dei meccanismi a specchio» e che «nessuna forma di apprezzamento estetico può essere completamente immaginata» senza considerare tali sistemi. Gallese lo ribadisce anche altrove: un affresco o una scultura derivano dalla risonanza emozionale incarnata «una parte consistente della loro connotazione estetica», tanto che essa è una «componente dell'esperienza estetica», di cui costituisce anzi «il livello di base»¹⁰.

Ma perché allora il *disclaimer* iniziale? Perché entrambi sanno che le simulazioni e le emozioni di cui parlano si attivano non soltanto in presenza di qualsiasi immagine, per esempio, di un corpo ferito, indipendentemente dalla sua natura o qualità artistica, ma anche in presenza di un corpo *reale* ferito. Non a caso a un certo punto a Freedberg scappa detto che le nuove scoperte relative alle nostre risposte empatiche «non ci aiutano granché a distinguere tra arte e non arte»¹¹.

È vero che Gallese e Freedberg non dicono mai che le risposte emotive *esauriscono* la nostra risposta estetica; tuttavia è evidente a chi legge i loro scritti che le risonanze emozionali costituiscono un aspetto centrale, e persino preminente, della nostra esperienza estetica. Anche perché in parallelo mettono in campo una decisa riduzione del ruolo degli aspetti *cognitivi* dell'immagine. «Noi sfidiamo il primato della cognizione nelle risposte all'arte», proclamano con una certa baldanza. Di fatto, il carattere *pre-cognitivo* del nostro rapporto con le immagini è sempre sottolineato: «il modo in cui il corpo tratta l'informazione visiva può essere in molti casi pre-cognitivo»; «le nostre risposte sono più elementari di così: meno co-

⁸ Ivi, p. 202.

⁹ Ivi, p. 197.

¹⁰ V. Gallese, *Corpo e azione nell'esperienza estetica*.

¹¹ D. Freedberg, *Empatia, movimento ed emozione*, p. 59.

gnitive, potremmo dire, più inconse»¹². Agiscono in questo orientamento anticognitivistico due diverse sollecitazioni: quella di fondo per cui i nuovi indirizzi di ricerca della simulazione incarnata e della *enactive mind* si auto-comprendono in antitesi al cognitivismo classico della Teoria della Mente e accanto ad essa la volontà di distinguersi, più specificamente, dagli orientamenti della neuroestetica precedente, in particolare quella di Semir Zeki e V. Ramachandran. Prima che Zeki desse cittadinanza, nelle sue ricerche, alle componenti emotive, abbandonandosi a divagazioni sui possibili sentimenti della *Donna alla spinetta con gentiluomo* o della *Ragazza con l'orecchino di perla* di Vermeer, e prima di aver cercato di radicare a livello neurologico l'amore romantico (sfidando impavido la contraddizione di qualificare con un aggettivo legato ad un'epoca storica determinata un concetto che avrebbe la sua origine nella biologia)¹³, egli sembrava aver puntato strettamente ad una neuroestetica cognitiva, basata sulla organizzazione modulare della visione nel nostro cervello, e ipotizzando che diversi orientamenti artistici agiscano come neurobiologi analizzando le risorse del cervello visivo.

Si comprende facilmente, da parte di uno scienziato serio come Gallese, la volontà di marcare le differenze tra l'*estetica sperimentale* degli studiosi dei sistemi-specchio e le grossolanità tra l'ingenuo e il grottesco di Zeki¹⁴; tuttavia essa probabilmente induce qualche semplificazione nella distinzione tra elementi cognitivi ed emotivi della esperienza estetica. Nei due articoli a firma di Cinzia Di Dio e di Gallese, dedicati appunto alla neuroestetica e chiaramente finalizzati a distinguere l'approccio *embodied* da quello ancora mentalistico di Zeki, si ricorre ad una distinzione abbastanza dubbia tra emozioni estetiche e valutazione estetica, nel primo dei due, e tra esperienza estetica e giudizio estetico nel secondo. Il piacere estetico verrebbe così correlato agli aspetti emozionali delle esperienze estetiche, consistendo in «risposte automatiche emozionali» mentre la valutazione sarebbe di pertinenza degli aspetti cognitivi¹⁵; l'esperienza estetica, d'altra parte, sarebbe riducibile alla «risposta ad oggetti percettivi consistente nella simulazione incarnata di oggetti, emozioni e sensazioni», laddove il giudizio sarebbe «la valutazione esplicita di un og-

¹² Ivi, p. 36. E si veda V. Gallese, *Corpo e azione*, dove ciò che esula dalla risposta emotiva è ridotto a «sovrastuttura cognitiva» (p. 255).

¹³ S. Zeki, *La visione dall'interno*; Id., *Splendori e miserie del cervello*.

¹⁴ Per una critica a Zeki mi permetto di rinviare ai miei saggi *Neuroestetica e vecchia estetica*, pp. 201-218, e *La sfida delle neuroscienze*, pp. 179-198.

¹⁵ C. Di Dio - V. Gallese, *Neuroaesthetics: a review*, pp. 682-687.

getto» e rappresenterebbe «l'aspetto maggiormente cognitivo della relazione con le opere d'arte»¹⁶. Una simile separazione appare questionabile, e non solo perché piacere e giudizio sono molto più strettamente interrelati (la ratio del giudizio estetico è il piacere, dato che sarebbe contraddittorio giudicare brutto un oggetto che mi procura piacere estetico), ma anche perché sottostima il ruolo degli elementi conoscitivi nelle reazioni emotive. Se pure vi sono risposte emotive precognitive, molte ve ne sono che richiedono l'intervento di conoscenze. Più in generale, la posizione di Freedberg e Gallese trascura di notare che le immagini *informano* almeno quanto emozionano, e che sottolineare solo l'aspetto emotivo come rilevante per l'esperienza estetica porterebbe ad una posizione paradossale, che potremmo chiamare con un ossimoro *formalismo espressivo*. Se la posizione del formalismo classico estremo (quello di Clive Bell, per intenderci), riteneva che un dipinto potesse essere valutato e compreso senza tenere nel minimo conto quel che rappresenta, solo come intreccio di linee, forme e colori, qui l'immagine andrebbe valutata per i gesti espressivi e per le risonanze motorie, ignorando totalmente quello che rappresenta: cosa, prima che ingiusta, impossibile. Non posso guardare *La razza* di Chardin senza sapere che vedo un gatto, delle ostriche, un coltello, una pentola in rame, una razza morta ed eviscerata appesa a un chiodo e saperlo nello stesso tempo nel quale trasalisco disturbato dalla curiosa pareidolia tra bocca e occhi della razza e un viso umano.

Gallese e Freedberg risponderebbero probabilmente che quando parlano di carattere precognitivo delle risposte estetiche si riferiscono alle reazioni emotive automatiche proprie appunto dei fenomeni di simulazione incarnata e di contagio emotivo. Sta bene, ma che tipo di risposte emotive abbiamo davanti? Freedberg lo dice espressamente: si tratta di emozioni che dipendono da meccanismi innati; che travalicano confini culturali e contesti; che hanno espressioni facciali e corporee stereotipate. Non c'è bisogno, allora, che aggiunga i nomi di Darwin e di Ekman, perché abbiamo già capito che il suo discorso si riferisce ed è pienamente plausibile solo per le cosiddette emozioni di base. Del resto sia Rizzolatti che Gallese citano sempre disgusto, piacere, rabbia, dolore¹⁷, e le illustrazioni che Freedberg sceglie per supportare e sue analisi sono sempre scene violente di passione, sofferenza, violenza.

¹⁶ V. Gallese - C. Di Dio, *Neuroaesthetics: The Body in Aesthetic Experience*, pp. 687-693.

¹⁷ Nel saggio H. Wojciehowski - V. Gallese, *How Stories Make Us Feel*, i *mirroring mechanisms* sono esplicitamente riferiti alle *basic emotions*.

Ma se le risposte automatiche e le risonanze emotive spiegano le reazioni alle *basic emotions*, possiamo forse dire che il repertorio delle sei emozioni della BET (*Basic Emotion Theory*) esaurisca la panopia di emozioni che hanno cittadinanza nell'arte? Si prenda proprio uno dei cavalli di battaglia di Freedberg, *L'incredulità di San Tommaso di Caravaggio*, oggi a Potsdam, esaminata brevemente nel saggio del 2007 e più lungamente in un saggio di Freedberg del 2009¹⁸. L'interesse di Freedberg è tutto concentrato sul dito di Tommaso, che penetra la ferita nel costato di Cristo fino ad alzarne i lembi, ed indubbiamente questo è uno di quei casi in cui «la vista di un'altra persona che viene toccata attiva automaticamente in network corticale delle aree che sono normalmente coinvolte nell'esperienza dell'essere toccati». Insomma, sentiamo una leggera fitta al costato, come se quel dito frugasse nella nostra carne. Secondo Freedberg piuttosto sentiamo il nostro dito frugare «dentro a quella spaventosa ferita». Ma la ferita, con buona pace di Freedberg, non è affatto spaventosa: non sanguina, ha i lembi netti, sembra piuttosto una ferita chirurgica che quella di un'arma da taglio. E Cristo, proprio perché è Cristo, non soffre affatto, piuttosto appare determinato a dissolvere l'incredulità e con gesto sicuro dirige la mano dell'apostolo. La sua reazione appare ai nostri occhi un misto di disponibilità e di accondiscendente impazienza. Tommaso, l'incredulo, non sembra affatto trasmetterci la sensazione di cautela mista a una sorta di ribrezzo che avremmo nell'immergere la mano nella carne nuda: è ostinato, fisso nella sua stolido determinazione, stupefatto più che timoroso. Gli altri discepoli alle spalle manifestano una partecipante apprensione. Sono curiosi ma non inorriditi. Nell'insieme i tre apostoli non esprimono devozione, come pure ci aspetteremmo e come appare, per esempio nell'analogo soggetto dipinto da cima da Conegliano o da Rubens. È evidente che questa gamma di emozioni non è direttamente causata come l'impressione del dito che fruga, ma richiede molte mediazioni psicologiche e fisiognomiche, senza tuttavia coinvolgere, è bene notarlo, quelle conoscenze di natura dichiaratamente culturale e contestuale che Freedberg aborre, per esempio l'opposizione tra la interpretazione protestante (più fedele alla lettera del Vangelo di Giovanni, nel quale Tommaso *non* tocca il Cristo) e quella cattolica, in cui c'è contatto fisico.

¹⁸ D. Freedberg, *Immagini e risposta emotiva*.

4. *Il cinema e le emozioni: le immagini incarnate di Torben Grodal*

L'immagine cinematografica rappresenta certamente un terreno di elezione per gli orientamenti che stiamo esaminando, perché il cinema, fin dalla sua nascita, ha impressionato proprio per la sua capacità di presentare uno straordinario *effetto di realtà*, dando allo spettatore l'impressione di assistere in flagranza alle azioni che corrono sullo schermo

Il volume di Torben Grodal *Embodied Images*, del 2009 riformula e soprattutto radica in una teoria neurologicamente fondata il punto di vista del suo libro precedente *Moving Pictures*, più tradizionalmente declinato dal punto di vista dei generi cinematografici. Il titolo, reso in Italiano con *immagini-corpo*, ma che in accordo con la terminologia che abbiamo impiegato fin qui potremmo forse rendere con "immagini incarnate", fa evidentemente riferimento alla teoria della simulazione incarnata e della cosiddetta *4 E cognition*, in forza della quale la conoscenza è innanzi tutto *embodied, embedded, enactive, extended*, cioè comprensibile solo a partire dalla stretta interrelazione tra corpo e cervello (*embodied-embedded*), enattiva, cioè proiettata sulla relazione tra soggetto e ambiente circostante, ed estesa in quanto appunto non solo limitata al soggetto che conosce¹⁹. Si tratta di un approccio che lo stesso autore definisce come «bioculturalista». Lasciamo sullo sfondo queste assunzioni generali e vediamo in concreto che cosa implicino per l'analisi che Grodal fa delle emozioni.

Intanto, «le emozioni sono un importante esempio di predisposizione innata che i film cercano di stimolare nei modi più inventivi», e «le competenze dello spettatore comune davanti a un qualsiasi film sono per lo più basate su fattori cognitivi ed emozionali di carattere generale»²⁰. Il cinema è un medium molto più diretto rispetto alle altre arti, giacché si rifà «al modo in cui interagiamo *con il mondo reale* attraverso la vista e l'udito», al punto che per capire le emozioni sembra più utile studiare il film che la vita reale:

gli elementi emozionali e cognitivi principali che il nostro cervello incorporato ha sviluppato entro una società di cacciatori-raccoglitori risultano forse più ovvi se ci fermiamo ad analizzare i tipi di finzione visiva che gli spettatori preferiscono, piuttosto che ad osservare i loro comportamenti nella vita reale, dato che molte di queste finzioni sono il riflesso di elementi

¹⁹ Il recente *The Oxford Handbook of 4 E cognition* ha un articolo sull'*Enactive Aesthetics* a firma di B. Gail Montero; sull'estetica enattiva si veda anche D.D. Hutto, *Enactive aesthetics*, pp. 211-227 e J. Fingerhut, *Enactive Aesthetics and Neuroaesthetics*, pp. 80-97.

²⁰ T. Grodal, *Immagini-corpo*, pp. 78 e 66.

determinanti per il patrimonio di emozioni che ha favorito in passato la sopravvivenza della specie umana²¹.

Si tratta quindi evidentemente di emozioni di base, radicate nella nostra storia evolutiva, quali la paura, la rabbia, il desiderio, il disgusto, l'attrazione sessuale.

Tali emozioni, ma Grodal fa scivolare subito ciò che stabilisce per *queste* emozioni a *tutte* le emozioni, e i film che le provocano, agiscono secondo il modello teorico che Grodal denomina del flusso PECMA: percezione-emozione-cognizione-azione motoria (*perception, emotion, cognition, motor action*). Si tratta di un flusso che «prende avvio dalla percezione, (occhi e orecchie), attraversa le aree visive e acustiche del cervello, le aree associative, le strutture cerebrali frontali, e arriva all'azione»²². Notiamo subito che se le «strutture cerebrali frontali» cui Grodal accenna sono quelle demandate alle funzioni cognitive superiori, nel resto del libro non si capisce mai come e a qual fine intervengano. L'esempio che fa subito dopo l'autore sembra quello tipico di una reazione automatica, in cui le funzioni cognitive superiori sembrano avere poca o nessuna influenza:

Quando guardiamo un Horror, il cuore batte più rapidamente, ci prende una scarica di adrenalina, i muscoli si tendono e la paura determina la nostra percezione di suoni e stimoli visivi.

A modellare l'esperienza è proprio l'intenzionalità motoria, dato che «le percezioni presenti già prefigurano possibili azioni future»²³. Le reazioni sono le stesse «nella vita reale e nei film»²⁴.

Su come sia da intendere l'azione motoria rimane un margine di ambiguità. Da un lato Grodal non può negare che l'azione vera e propria, persino nei casi delle reazioni automatiche e dei quasi-riflessi suscitati dalla finzione, risulta inibita (non fuggiamo, non cerchiamo di fronteggiare il pericolo); perciò egli correttamente assume che le azioni sono reazioni fisiologiche (aumento del battito cardiaco, sudorazione, ecc), e che le azioni vere e proprie sono solo simulate: «nei processi di simulazione mentale, come guardare un film, la modellazione delle azioni nelle aree pre-motorie non porta ad un'effettiva azione motoria: i centri motori risuonano ma non eseguono»²⁵. D'altro canto però egli rilutta ad ammettere che la consapevolezza di trovarsi di fronte alla

²¹ Ivi, p. 19.

²² Ivi, p. 192.

²³ Ivi, p. 193.

²⁴ Ivi, p. 191.

²⁵ Ivi, p. 197.

finzione, e quindi la diversità di reazione rispetto a quel che avviene nella vita reale, è presente nello spettatore anche mentre prova quelle reazioni fisiologiche che inducono a sottolineare la coincidenza con le esperienze della vita reale. Lo spettatore di film di fantascienza, ad esempio, si troverebbe in una condizione tale per cui «o evita del tutto di vedere film fantastici, o attribuisce lo status provvisorio di realtà ai fenomeni soprannaturali in essi presenti»²⁶. Ragione per cui non si capisce più che cosa esattamente voglia dire quello che Grodal scrive più avanti: «le azioni mentali implicate nell'atto di guardare un film suscitano una sensazione di realtà simile a quella evocata nell'azione vera e propria»²⁷, o che «il modo più comune di generare un senso di soggettività in un film è bloccare o ostacolare la facoltà dello spettatore di simulare una reazione enattiva, basata cioè sull'azione», dato che poco più sotto sembra che persino «costruire proposizioni» possa essere una attività capace di generare il desiderato «senso di realtà»²⁸. Anche perché Grodal finisce per parlare di automatismo persino a proposito del processo contrario, cioè di quello che sterilizza la sensazione di realtà:

quando assistiamo a una scena di forte carica emotiva, come l'accoltellamento di Psycho, la consideriamo *automaticamente* irreali, poiché scene simili attivano meccanismi di difesa di collocare il loro status di realtà tra le parentesi della soggettività, rendendo sopportabili quelle forti emozioni²⁹.

Date queste premesse, non stupisce che Grodal tenda a minimizzare il ruolo giocato nel film dal linguaggio verbale. Il film viene considerato un mezzo essenzialmente visivo (al massimo visivo-uditivo). Le immagini in movimento da sole ci offrirebbero l'occasione di simulare le emozioni, e l'apporto del linguaggio deve essere ridimensionato.

Molti aspetti della percezione, della cognizione, dell'azione hanno luogo in moduli chiusi, che funzionano indipendentemente dal linguaggio [...] il linguaggio ha un'importanza secondaria per quei meccanismi che stimolano l'eccitazione e l'attivazione ormonale di fronte a scene di forte suggestione emotiva, o alle sensazioni di intensità che precedono la significazione e sono date dalla sola percezione³⁰.

Ora, ciò è certamente vero per gli *affective programs*, per le emozioni dirette o di base, ma non giustifica la generalizzazione che Grodal ne trae su-

²⁶ Ivi, pp. 136-137.

²⁷ Ivi, p. 300.

²⁸ Ivi, pp. 303-304.

²⁹ Ivi, p. 317 (corsivo mio).

³⁰ Ivi, 27.

bito dopo, quando afferma che «guardare un film può essere considerata una forma di simulazione bio-psicologica in senso diretto, che coinvolge livelli di comprensione pre-cognitivi e pre-linguistici»³¹, se si intende dire che coinvolga solo quelli. Così l'eterogeneità costitutiva del film sonoro, il suo essere una compresenza e interazione di registro verbale, musicale, sonoro, e visivo, è completamente by-passata.

Trascurare il ruolo delle informazioni che ci giungono attraverso la sceneggiatura è naturalmente possibile a Grodal perché egli tende a estendere a tutte le emozioni che proviamo assistendo ad un film le considerazioni che sono valide, almeno a grandi linee, per le emozioni direttamente simulate. Non è che Grodal neghi del tutto la presenza di emozioni vissute via identificazione col personaggio: ma il fatto è che il suo stesso modo di concepire l'identificazione è costruito sulla identificazione immediata, sul riflesso mimico-espressivo, sul contagio emotivo, in una parola Grodal pensa l'identificazione come immedesimazione. Ora è vero che la parola stessa che noi usiamo, in Italiano e in altre lingue, identificazione, sembra alludere ad una completa sovrapposizione dello spettatore col personaggio, una coincidenza perfetta di reazioni e di vedute, tanto vero che alcuni teorici diffidano del termine e lo sostituiscono con un altro. Noi siamo piuttosto d'accordo con Berys Gaut, che ritiene tutto sommato preferibile il termine corrente, sia perché è quello immediatamente intelligibile, sia perché non per forza porta con sé quel senso di immedesimazione totale che anche ai nostri occhi è inaccettabile³².

Mentre Grodal sostiene che «capire a fondo la situazione di un personaggio significa simulare il suo dilemma con gli occhi, la pancia, il cuore, la testa e i muscoli», essendo basata «su riattivazioni o simulazioni di esperienze»³³, appare molto più equilibrato pensare che la relazione col personaggio sia non solo interna ma anche esterna. Non ci limitiamo a condividere le reazioni del personaggio, a ipotizzare quali possono essere i suoi pensieri e le sue intenzioni, ma elaboriamo anche conoscenze sulla situazione complessiva in cui egli si trova, conoscenze cui il personaggio stesso può non avere accesso, e valutiamo i suoi scopi e le sue azioni. Come è stato notato, le emozioni provate dallo spettatore sono diverse da quelle del personaggio non solo in forza e intensità (il che è abbastanza ovvio), ma anche in natura. E questo accade anche nel

³¹ *Ibid.*

³² B. Gaut, *Identification and Emotion*. Per una più ampia informazione sulle recenti teorie della identificazione al cinema si veda C. Plantinga, *Moving Viewers*, cap. III; E. Carocci, *Il sistema schermo-mente*, cap. VII.

³³ Grodal, *Immagini-corpo*, p. 255.

caso di emozioni di base, persino in quella elementare della paura. Io posso condividere la paura che attanaglia il protagonista in una situazione pericolosa, ma proverò anche compassione per lui, che evidentemente egli non prova (almeno non prova nel momento stesso del pericolo), e sarò in ansia per la sua sorte, ma questa ansia sarà piuttosto una condizione di suspense circa l'esito della vicenda che l'apprensione per la propria sorte che il personaggio prova (e che del resto, nei fatti, è molto difficilmente distinguibile dalla paura stessa). Ecco perché appare semplicistica la conclusione di Grodal, che confessa di concordare «con quei pensatori che, da Platone in poi, ritengono le emozioni dei personaggi in grado di trasmigrare in noi»³⁴.

Grodal sa pure che esistono film che riluttano a sollecitare esperienze di identificazione, o che presuppongono forme sofisticate di essa, tutt'altro che semplici "trasmigrazioni" da una mente all'altra. Ma tende a respingerle ai margini della teoria e a considerarle esperienze intellettualistiche. Più in generale, infatti, il discorso di Grodal si fonda su di un'assiologia, che forse a qualcuno potrà parere una sorta di assiologia a valori invertiti: la sua teoria delle emozioni di base e la sua idea di identificazione come simulazione valgono per il cinema *mainstream*, che è poi sostanzialmente il cinema Hollywoodiano, o almeno quello più allineato con la ricerca del successo di massa, mentre tutto quello che non rientra o rientra male in questi schemi viene raccolto sotto l'etichetta di «film d'autore», un po' sbrigativamente etichettati come «film di intellettuali per intellettuali», altrimenti definiti anche come «film astratti» (in quanto disincorporati) rispetto ai «film concreti» (incorporati), «film con alte ambizioni artistiche», «film a significanza profonda» (un po' grossolanamente paragonata a «ciò che si prova durante un attacco epilettico»)³⁵.

Grodal non teme di accumulare attorno alla categoria del «film d'autore» tutte quelle caratteristiche che sembrano descrivere la natura artistica del film: «significanza profonda», «proiezione verso l'interiorità», «significati alti», «stabilità e permanenza», né di elencare tra gli autori di «film per intellettuali» non solo registi come Resnais o Tarkovskij o Lars von Trier, ma anche Bergman, Fellini, Lynch, Wenders. Il fatto è che Grodal è piuttosto manicheo: da un lato ci sarebbero film che «si occupano di azioni compiute da agenti umani per i quali i processi mentali sono strettamente legati alle azioni fisiche finalizzate a scopi reali», e quindi in grado di generare risposte cor-

³⁴ Ivi, p. 262.

³⁵ Ivi, p. 196.

poree concrete, dall'altro film che suscitano «emozioni sature», cioè mentali e disincorporate, non basate su tendenze all'azione. In quest'ultimo caso la percezione, dato che la reazione attiva è bloccata, si orienta verso l'interiorità, dando luogo a una sensazione di soggettività che «favorisce un'esperienza di tono decisamente mentale [sic]» e l'insorgenza di «sentimenti crepuscolari».

Questa distinzione, per quanto eccessivamente *tranchante*, sembra da un lato venire incontro ad una consapevolezza diffusa, e fotografare uno stato di fatto difficilmente negabile. Molti degli studi sulle emozioni nel film che abbiamo citato mettono in chiaro che il loro oggetto di indagine, e dunque i risultati che raggiungono, valgono per il cinema narrativo mainstream, che non a caso è un fenomeno sempre più planetario (dove l'esigenza di privilegiare reazioni emotive il più possibile basilari e universali), e del resto basta pensare a come i generi cinematografici di maggior successo prefigurino risposte emotive ben classificabili: horror/paura, thriller/suspense, commedia romantica/innamoramento, melodramma/commozione ecc., in grado di garantire preliminarmente la scelta dello spettatore. D'altra parte, però, l'opposizione film di massa/film d'autore come elaborata da Grodal ingenera parecchi problemi, e non solo perché i suoi contorni sono più sfumati (la commedia romantica e il melodramma richiedono già una identificazione simpatetica e un orientamento verso l'interiorità) o perché essa a tratti assume aspetti caricaturali (Grodal ritiene che caratteristiche dell'arte 'alta' siano «sentimenti cupi e malinconici»³⁶). Per quanto Grodal cerchi di scrollarsela di dosso, e di cambiarle di segno, la sua dicotomia fa riferimento ad una gerarchia in cui i valori sono opposti: le risposte automatiche, le emozioni di base evocano forme di intrattenimento 'basso', ricordano la paura provata in un Tunnel delle Streghe, il fiato sospeso prima della discesa delle Montagne Russe, il sangue a fiotti dei film splatter, le emozioni melense dei romanzi rosa. In qualche modo, rimane vero che è più facile fare paura, o far piangere, che far comprendere emozioni più complesse, come il rimorso, il senso di colpa, la disillusione. Simmetricamente, dal lato dello spettatore, sobbalzare per la paura per *Allucinazione perversa* o sciogliersi in lacrime per *Here on earth* sembrano esperienze più semplici, meno formative e arricchenti che condividere i dubbi, i ricordi, le aspirazioni dei personaggi di Fellini o di Bergman.

Proprio quando si rivolge allo spettatore, le difficoltà della scala di valori scelta da Grodal si fanno manifeste. Infatti Grodal costruisce una scala ascen-

³⁶ Ivi, p. 293.

dente che va dallo spettatore distaccato al simulatore immerso per arrivare all'interattore. Siccome ha deciso di privilegiare le narrazioni orientate all'azione, è naturale che al vertice della traiettoria ci sia il videogame e la realtà virtuale, al punto più basso il film 'colto'.

I videogame e certi tipi di realtà virtuale sono i media privilegiati per una simulazione completa della nostra esperienza personale di base, poiché rendono possibile il flusso esperienziale nella sua completezza, collegando percezioni, cognizione ed emozione alla possibilità di azione in prima persona [...] la corteccia motoria e i muscoli focalizzano la nostra attenzione audiovisiva, arricchendo le percezioni con un senso di realtà muscolare e di immersione³⁷.

Viene voglia di osservare che forse il problema sta nel capire che cosa sia «l'esperienza personale di base» che il videogame ci consentirebbe di simulare. Davvero è più importante, anche per lo spettatore comune, saltare da una macchina all'altra in *Grand Theft Auto* che vivere i dilemmi sentimentali e morali di un film di Woody Allen? Sia chiaro: non si tratta di moralizzare o di sottovalutare il dato ovvio della popolarità del videogame, ma semplicemente di capire che cosa consente e apporta l'uno e l'altro tipo di esperienza, evitando soprattutto che il criterio che vale per il primo diventi la chiave con cui interpretiamo il secondo.

5. "Liberated embodied simulation"

Dagli studi di David Freedberg che abbiamo discusso sopra emergeva l'esigenza di "demolire il muro tra fatto e finzione"³⁸. Ma forse quello che ci interessa capire è invece proprio come la distinzione tra le due si produca, e soprattutto quali effetti produca nella nostra esperienza. Una esigenza che sembra avvertita anche negli studi di Gallese, che ha tentato di darvi risposta attraverso la nozione di «*liberated embodied simulation*», di una «simulazione incarnata liberata». La nozione viene presentata in due studi del 2011. In uno, *Seeing art ... beyond vision. Liberated embodied simulation in aesthetic experience*, in cui è descritta così:

L'esperienza estetica dell'opera d'arte [...] può così essere interpretata come una sorta di 'simulazione incarnata liberata'. Quando guardiamo un'opera d'arte visiva, o leggiamo un romanzo, o assistiamo a uno spettacolo teatrale, la nostra simulazione incarnata diventa li-

³⁷ Ivi, p. 214.

³⁸ D. Freedberg, *Antropologia e storia dell'arte: fine delle discipline?*, p. 13.

berata, vale a dire viene esentata dal fardello di modellare la nostra esperienza effettiva nel mondo 'reale'. Guardiamo l'arte da una distanza di sicurezza dalla quale la nostra apertura al mondo è incrementata. In un certo senso, apprezzare l'arte significa lasciare indietro il mondo per poterlo afferrare meglio. Attraverso uno stato immersivo nel quale la nostra attenzione è totalmente focalizzata sul mondo virtuale artistico, possiamo sviluppare completamente le nostre risorse simulate, permettendo che la nostra posa difensiva nei confronti della realtà venga meno per un poco³⁹.

Nell'altro, *How Stories Make Us Feel: Toward an Embodied Narratology*, si dice che

la finzione artistica spesso è più potente della vita reale al fine di evocare il nostro coinvolgimento emozionale ed empatico. Perché? Forse perché nell'esperienza estetica noi possiamo temporaneamente sospendere la presa sul mondo delle nostre occupazioni quotidiane. Libriamo nuove energie e le mettiamo al servizio di una nuova dimensione che, paradossalmente, può essere più vivida della prosaica realtà⁴⁰.

Ripresa nel saggio su Aby Warburg dell'anno seguente⁴¹, la simulazione incarnata liberata era così precisata nel volume sul cinema scritto con Michele Guerra nel 2015: «Una particolare *espressione* della simulazione incarnata, la simulazione liberata, può farci meglio comprendere la particolarità e *insularità* estetica della nostra esperienza della finzione narrativa cinematografica, dando conto di quanto la accomuna così come di quanto la distingue dall'esperienza del mondo reale»⁴². Il più esteso tentativo di argomentare la funzione della *liberated embodied simulation* lo troviamo però nel saggio del 2017 *Neoteny and Social Cognition: A Neuroscientific Perspective on Embodiment*⁴³. Qui, partendo dal ruolo della cognizione incarnata nel lungo periodo di apprendimento che caratterizza la prima fase della vita dell'essere umano, a differenza di quanto avviene negli animali non umani (quello che si chiama appunto neotenia), Gallese torna a parlare di *liberated embodied simulation*. Inizialmente il discorso si aggira ancora intorno alla mera simulazione incarnata (non ancora 'liberata', dunque). Essa può gettare luce sulla nostra esperienza estetica in due modi: «generando il peculiare vedere-come che caratterizza la nostra esperienza delle immagini che guardiamo» e in virtù della «intima relazione tra il gesto che produce il simbolo e la sua ricezione da par-

³⁹ V. Gallese, *Seeing Art... Beyond Vision*, pp. 62-65.

⁴⁰ H. Wojciechowski - V. Gallese, *How Stories Make Us Feel*, cit.

⁴¹ V. Gallese, *Aby Warburg and the dialogue among aesthetics, biology and physiology*.

⁴² V. Gallese - M. Guerra, *Lo schermo empatico*, cit.

⁴³ L'articolo *Visions of the Body*, pp. 41-50, nel paragrafo sulla *liberated embodied simulation* non presenta nulla di più di quanto contenuto nel saggio sulla neotenia.

te degli spettatori». Tuttavia, prosegue Gallese, «c'è una chiara differenza tra la nostra esperienza del mondo reale e la nostra esperienza del mondo della finzione. La nostra relazione con i mondi finzionali è duplice: da un lato noi fingiamo che essi siano veri, dall'altra, noi siamo perfettamente consapevoli che non lo sono». Sono all'opera dei procedimenti che vengono chiamati effetti di «*Framing*».

La simulazione incarnata evoca «sentimenti corporei per mezzo dell'attivazione del potenziamento dei meccanismi-specchio». Ma come avviene questo potenziamento? Da un lato traverso le memorie corporee e le associazioni immaginative che il contenuto finzionale può attivare in noi (dunque, sembra di capire, attraverso influenze *top-down*). Dall'altro attraverso funzioni di distanziamento che potenziano l'effetto-cornice: «Un importante aspetto dipendente dal contesto e caratterizzante la nostra relazione al mondo finzionale ha a che fare con la nostra presa di distanza dal mondo esterno, che rimane alla periferia del nostro focus attenzionale, proprio come la cornice che circonda l'immagine che stiamo guardando». Questo distanziamento viene descritto come «sospensione della presa attiva sulle nostre occupazioni quotidiane». Quando adottiamo un atteggiamento estetico, la nostra simulazione incarnata diventa liberata, cioè «esentata dal fardello della sua presenza effettiva nella vita di ogni giorno»⁴⁴. Questi discorsi suonano tutt'altro che nuovi a chi conosca la storia dell'estetica, dove uno dei concetti cardine è proprio quello del *disinteresse* estetico, cioè dall'affrancamento della nostra esperienza dai coinvolgimenti pratici, variamente declinato nella storia delle idee estetiche come 'distanza estetica', come "autonomia dell'arte" o suo carattere "intuitivo" e nella antropologia filosofica come 'esonero" o "eccentricità"⁴⁵, cioè proprio le bestie nere di Freedberg. Il problema, quindi, non è il concetto in sé, ma il suo legame con la simulazione incarnata, che appare misterioso. Con tutta evidenza, la simulazione incarnata liberata è un costrutto speculativo, che non ha nulla a che fare con risultanze sperimentali: nel libro sul cinema viene introdotta con un rinvio al *De Anima* di Aristotele, nel saggio sulla neotenia con un richiamo al bel volume di un filosofo, A.M. Iacono, sul concetto di imitazione⁴⁶. La *liberated embodied simulation* sembra deputata a dar conto di tutto quello che la simulazione incarnata non riesce a spiegare, ed è molto

⁴⁴ V. Gallese, *Neoteny and social Cognition, Enaction and Culture*, pp. 324.-325.

⁴⁵ Per i riferimenti a concetti classici dell'antropologia filosofica, si vedano i documentatissimi lavori di M. Cometa, *Perché le storie ci aiutano a vivere e Darwinismo e letteratura*.

⁴⁶ A.M. Iacono, *L'illusione e il sostituto: riprodurre, imitare, rappresentare*.

evidentemente un tentativo di fronteggiare i grossi limiti dell'applicazione di quest'ultima all'esperienza artistica. Per molti versi, essa sembra l'esatto contrario della simulazione incarnata. Difficile, dunque, capire come essa possa originarsi da quest'ultima, e ancor meno come possa «rafforzarla». Nel contesto della estetica sperimentale questo nobile e tradizionale concetto dell'estetica filosofica diventa una tipica spiegazione ad hoc. E, come tutte le spiegazioni ad hoc, getta un'ombra non tanto su sé stessa, ma sulle teorie che hanno reso necessario il ricorso ad essa.

Bibliografia

- E. Carocci, *Il sistema schermo-mente. Cinema narrativo e coinvolgimento emozionale*, Roma, 2018.
- M. Cometa, *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, Milano, 2017.
- M. Cometa, *Darwinismo e letteratura*, Roma, 2019.
- P. D'Angelo, *Neuroestetica e vecchia estetica*, in *Natura, comunicazione, neurofilosofie*. a cura di F. Parisi – M. Primo, Roma, 2010, pp. 201-218.
- P. D'Angelo, *La sfida delle neuroscienze*, in «Quadranti», vol. VI, 2018, pp. 179-198.
- P. D'Angelo, *La tirannia delle emozioni*, Bologna, 2020.
- C. Di Dio - V. Gallese, *Neuroaesthetics: a review*, in «Current Opinion in Neurobiology», 19, 2009, pp. 682-687.
- J. Fingerhut, *Enactive Aesthetics and Neuroaesthetics*, in «Phenomenology and Mind», 14, 2018, pp.80-97.
- D. Freedberg, *Feelings on Faces. From Physiognomics to Neuroscience*, in *Rethinking Emotion: Interiority and Exteriority in Premodern, Modern, and Contemporary Thought*, a cura di J. Weber - R. Campe, Berlin, 2014, pp. 289-323.
- D. Freedberg - V. Gallese, *Motion, Emotion and Empathy in Esthetic Experience*, in «Trends in cognitive science», 11, 5, 2007, pp. 197-203.
- D. Freedberg, *Empatia, movimento ed emozione*, in *Immagini della mente. Neuroscienze, arte, filosofia*, a cura di G. Lucignani - A. Pinotti, Milano, 2007, pp. 13-67.
- D. Freedberg, *Immagini e risposta emotiva: la prospettiva neuroscientifica*, in *Prospettiva Zeri*, a cura di A. Ottani Cavina, Torino, 2009, pp. 85-105.
- D. Freedberg, *Antropologia e storia dell'arte: fine delle discipline?*, in «Ricerche di storia dell'arte», n. 1, 2008.
- V. Gallese, *Corpo e azione nell'esperienza estetica*, in *Mente e bellezza. Arte, creatività, emozione*, a cura di U. Morelli, Torino, 2010, pp. 245-262.
- V. Gallese, *Seeing Art... Beyond Vision. Liberated Embodied Simulation in Aesthetic Experience*, in *Seeing with eyes closed*, a cura di A. Abbushi et alii, Venice, 2011, pp. 62-65.
- V. Gallese - C. Di Dio, *Neuroaesthetics: The Body in Aesthetic Experience*, in *Encyclopedia of Human Behaviour*, vol. II, 2012, pp. 687-693.
- V. Gallese, *Aby Warburg and the dialogue among aesthetics, biology and physiology*, in «Ph», 2, 2012, pp. 48-62.
- V. Gallese - M. Guerra, *Lo schermo empatico*, Milano, 2015.
- V. Gallese, *Neoteny and social Cognition: A Neuroscientific Perspective on Embodiment*, in *Embodiment, Enaction and Culture: Investigating the Contribution of the Shared World*, a cura di Ch. Dent - Th. Fuchs - Ch. Tewes, Boston, 2017, pp. 309-332.
- V. Gallese, *Visions of the Body: Embodied Simulation and Aesthetic Experience*, in «Aisthesis», I, 1, 2017, pp. 41-50.
- B. Gaut, *Identification and Emotion in Narrative Film*, in *Passionate Views*, a cura di C. Plantinga – G. M. Smith, Baltimore, 1999, pp. 200-216.

- E. Gombrich, *Della percezione fisiognomica* (1960), ora in *A cavallo di un manico di scopa*, Torino, 1980.
- T. Grodal, *Embodied Visions*, Oxford, 2009; trad. it. *Immagini-corpo. Cinema, natura, emozioni*, Parma, 2014.
- D. D. Hutto, *Enactive aesthetics: Philosophical Reflections on Artful Minds*, in *Aesthetics and the Embodied Mind: Beyond Art Theory and the Cartesian Mind-Body Dichotomy*, a cura di A. Scarinzi, Dordrecht, 2014, pp. 299-323.
- A. M. Iacono, *L'illusione e il sostituto: riprodurre, imitare e rappresentare*, Milano, 2010.
- B. Gail Montero, *Embodied Aesthetics*, in *The Oxford Handbook of 4e Cognition*, a cura di A. Newen – L. De Bruin - S. Gallagher, Oxford, 2018, pp 891-900.
- G. Most, *Il dito nella piaga. Le storie di Tommaso l'Incredulo*, Torino, 2009.
- J. Plamper, *Storia delle emozioni*, Bologna, 2018.
- C. Plantinga, *Moving Viewers. American Film and the Spectator Experience*, Berkeley, 2009.
- G. Rizzolatti - C. Sinigaglia *Specchi nel cervello. Come comprendiamo gli altri dall'interno*, Milano, 2019.
- H. Wojciehowski - V. Gallese, *How Stories Make Us Feel: Toward an Embodied Narratology*, in «Californian Italian Studies», 2, 1, 2011.
- S. Zeki, *La visione dall'interno*, Torino, 2001.
- S. Zeki, *Splendori e miserie del cervello*, Torino, 2009.

Appendice

Imago-imitago.

Note filosofiche sullo status storico e metafisico del concetto di immagine (Warburg, Benjamin, Heidegger, Nancy)

Antonello Giugliano

A Bruno Moroncini per i suoi 70 anni.

«*Une image manque à la source [...] Une image manque à la fin [...]. Il y a une image qui manque dans toute image*».
P. Quignard, *Sur l'image qui manque à nos jours* (2014)

1. Interrogarsi sullo status storico e metafisico del concetto di immagine¹ equivale a porsi in generale la questione se la fenomenicità dell'immagine sia da considerarsi come una mera immagine sullo specchio in sé priva di realtà autonoma che non sia quella di una fantasmatica apparenza, e quindi immagine che rinvia all'infinito ad altre immagini tra loro più o meno irrelate, oppure sia, come indica l'etimo della antica parola latina *imago*, *imitago* della realtà ed abbia dunque, in quanto imitazione di un modello esterno autonomamente sussistente che essa riproduce, un solido riferimento ed ancoraggio ontologici.

È una tematica antica, come attesta la stessa parola *imago*, (le conseguenze della cui riproducibilità e moltiplicazione costituivano oggetto di aspra polemica sin già dai tempi di Plinio seniore nel primo secolo della nostra era)² ma che attualmente conosciamo nella forma della potenza mediatica delle immagini – tanto che nella nostra quotidianità si parla insistentemente di importanza della cura dell'immagine intesa come *look*, di diritti di immagine, di possibili danni o lesioni di immagine, di furto di immagine, del prestare la propria immagine (alla pubblicità di un prodotto), eccetera: formule in cui viene sottolineato il legame intimo dell'immagine con il rilievo sociale dell'effigiato (cioè del rappresentato) –; ma anche questa dimensione sociologico-

¹ Per una prima generale informazione introduttiva e bibliografica sul tema, cfr. almeno: *Was ist ein Bild?*, hrsg. von G. Boehm; J.-J. Wunenburger, *Filosofia delle immagini; Ai limiti dell'immagine*, a cura di C.-C. Härle; *Teorie dell'immagine*, a cura di A. Pinotti – A. Somaini; *Penser l'image*, éd. par E. Allora; *Bildtheorien aus Frankreich. Ein Handbuch*, hrsg. von I. Därmann – K. Busch; *Bildtheorien aus Frankreich. Eine Anthologie*, hrsg. von E. Alloa.

² Cfr. Plinio il Vecchio, *Storia naturale*, vol. V: *Mineralogia e storia dell'arte*. Libri 33-37, libro XXXV, pp. 295-299.

mediatica dell'immagine rinvia, in ultima istanza, alla questione del grado della sua consistenza ontologica e quindi alla più generale tematica filosofica ed estetico-letteraria novecentesca dell'immagine del mondo ovvero dell'essenza del mondo stesso in quanto tale ridotto a immagine (risolto e trasmutato in *Weltbild*) e visione e conseguentemente della mutazione dei saperi inerenti il mondo, della filosofia e della scienza stessa ridotte a visione del mondo, a *Weltanschauung*.

La centralità della dimensione ontologica e metaontologica dell'immagine viene approfondita ed ampliata allorché proprio il suo specifico tener unito in dinamica tensione reciproca l'apparire fenomenico della realtà e la realtà stessa (?!), il suo sostrato ed il suo fenomenizzarsi, la sua essenza (eidetica) e la sua esistenza (fenomenico-immaginale), assume in sé una connotazione e valenza più precisamente temporali e quindi la dimensione dell'immagine, in quanto viene intesa in una accezione di dimensione più propriamente ontologico-temporale, funziona sempre più da privilegiata chiave strutturale di lettura e comprensione della storia universale della cultura e della realtà economico-sociale, come hanno diversamente ma parallelamente sottolineato, nella prima parte del Novecento, il pensiero della speciale iconografia metaestetica storico-culturale universale di Aby Warburg e quello della peculiare *Kulturgeschichte* filosofico-storica e teologico-messianica della modernità capitalistica europeo-occidentale, segnatamente franco-tedesca, di Walter Benjamin³.

Attualmente i rispettivi tentativi di A. Warburg e di W. Benjamin di tematizzazione *universalkulturgeschichtlich* (oltre ogni mera dimensione solo più angustamente estetica, iconografica o filosofico-storica) vengono intrecciati tra loro e rivivificati nella possente ed intensa "Imagologia" storico-artistico-temporale di prevalente ispirazione filosofica deleuziana, nonché appunto warburghiano-benjaminiana di Georges Didi-Huberman⁴.

A proposito dell'opera di Warburg, dalla cui riflessione storico-culturale iconografica universale provengono concetti, quali quelli di "migrazione" e "sopravvivenza" dei simboli e delle immagini, gravidi di forti implicazioni filosofiche, G. Didi-Huberman, andando direttamente al cuore del proble-

³ Cfr. M. Rampley, *Mimesis and Allegory*, pp. 121-150.

⁴ Cfr. G. Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*; Id., *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*; Id., *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*; Id., *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*. – (Purtroppo i titoli editoriali delle trad. italiane di queste importanti opere di G. Didi-Huberman sono alquanto imprecisi, in quanto non fanno risaltare immediatamente e bene tutta la centralità del legame filosofico in questione tra tempo ed immagine).

ma, sinteticamente osserva che «ogni immagine deve essere intesa come un montaggio di luoghi e di tempi differenti, anche contraddittori. Il montaggio, intrinseco ad ogni avvenimento, potrebbe essere chiamato, dal punto di vista storico, *anacronia* o *eterocronia*. L'anacronismo sarà allora la conoscenza necessaria di tale complessità e degli intrecci temporali. Davanti ad un'immagine non bisogna solamente domandarsi quale storia essa documenti e di quale storia è contemporanea, ma anche quale *memoria* sedimenta e di quale rimosso essa è il ritorno», cioè appunto quale sopravvivenza dell'antico (*Nachleben der Antike*). L'anacronismo proprio delle immagini permette di

comprendere ogni presente storico come costituito da *nodi temporali* molto eccentrici, [per cui occorre] distinguere *tempi* differenti nella storia [...]. Occorre considerare che in ogni immagine questi tempi *coesistono* [...]. L'immagine costituisce il vettore essenziale di questa complessità storica [...]. I due autori che hanno senza dubbio analizzato meglio tale sedimentazione memoriale della storia, cioè Aby Warburg e Walter Benjamin, hanno fatto del tempo la vera dimensione dell'immagine e, specularmente, dell'immagine la vera dimensione – la “leggibilità” come diceva Benjamin – della storia. Per questo, dopo aver scritto un libro intitolato *Devant l'image*, avevo bisogno di completarlo con un altro che si intitola *Devant le temps*.

Ne *L'image survivante*, ho tentato [...] di conferire una consistenza filosofica il più possibile precisa alla parola introdotta da Warburg [i.e.: sopravvivenza, *Nachleben*, scil. *der Antike*] e utilizzata senza mai teorizzarla fino in fondo. Ho tentato di confrontarla con la nozione freudiana elaborata nello stesso periodo nel campo psicoanalitico, la nozione di sintomo: qualcosa che appare nel presente [...] e si rivela [...] come un processo intriso di memoria incosciente. Se Walter Benjamin pensa l'immagine in modo assimilabile a quello di Warburg, è perché, anche lui, pensa l'immagine [i.e.: l'immagine dialettica] come un sintomo o come “il lampo” prodotto dalla congiunzione improvvisa di un presente (avvenimento, rottura, novità assoluta) e una memoria intricata, complessa, di lunga durata. Benjamin era partito da Marcel Proust e dalla famosa “memoria involontaria”: quando il puro presente di un gesto ordinario [...] fa letteralmente *sollevare una memoria altra* che riconfigura il presente stesso⁵.

E a proposito dello statuto ontologico delle immagini e delle loro “mediamorfosi” contemporanee, Didi-Huberman puntualizza che: «Il grande difetto della critica contemporanea delle immagini consiste nel volersi pronunciare sull'ontologia dell'immagine. Mi permetto di dire che, per definizione – perché l'immagine è prima di tutto l'immagine di qualcos'altro – non ci può essere un'ontologia dell'immagine»⁶.

L'essenziale della posizione filosofica di W. Benjamin al riguardo è qui ben sintetizzata da Didi-Huberman con il riferimento a Proust ed alla paradigmatica trasposizione filosofico-storica benjaminiana dell'intenzione fonda-

⁵ Id., *La condizione delle immagini*, pp. 55-75, qui cfr. pp. 65-66 e p. 69.

⁶ Cfr. *ivi*, p. 72.

mentale dell'opera proustiana, e del suo centrale concetto di "intermittenze del cuore" da cui le immagini scaturiscono, su di un piano storico-culturale oggettivo. Occorre solo però precisare come chiarimento ulteriore che proprio l'emblematico titolo dello scritto benjaminiano del 1929 – *Zum Bilde Prousts*⁷ – non intenziona affatto la composizione di un'immagine di Proust nel senso della composizione di un ritratto letterario, di un medaglione su di lui⁸, bensì riguarda il concetto stesso di immagine in (di) Proust, in quanto emblematica concettuale propria del senso della peculiare "materia" della ricerca del tempo perduto/ritrovato, ossia quale immagine "dialettica" intermittente in cui il tempo, in quanto *materia-formativa (immaginale)* concettualizzante ma in se stessa inconcettualizzabile, appare e si rapprende incorporandosi e confondendosi nelle (immagini) forme categoriali e nei metamorfismi dei fenomeni più disparati.

Due frammenti, tra molti possibili altri, dell'immenso materiale per la progettata opera su *I "passages" di Parigi* sono esemplari a proposito della concettualizzazione filosofica benjaminiana dell'immagine:

Ciò che distingue le immagini dalle "essenze" della fenomenologia è il loro indice storico. (Heidegger cerca invano di salvare la storia per la fenomenologia in modo astratto, attraverso la "storicità"). Queste immagini devono essere assolutamente distinte dalle categorie della "scienza dello spirito", il cosiddetto habitus, lo stile ecc. L'indice storico delle immagini dice, infatti, non solo che esse appartengono a un'epoca [*Zeit*] determinata, ma soprattutto che esse giungono a leggibilità solo in un'epoca determinata. E precisamente questo giungere "a leggibilità" è un determinato punto critico del loro intimo movimento. Ogni presente è determinato da quelle immagini che gli sono sincrone: ogni adesso [*Jetzt*] è l'adesso di una determinata conoscibilità. In questo adesso la verità è carica di tempo fino a frantumarsi. (E questo frantumarsi, e nient'altro, è la morte dell'*intentio*, che quindi coincide con la nascita dell'autentico tempo storico, il tempo della verità). Non è che il passato getti la sua luce sul presente o il presente la sua luce sul passato, ma immagine è ciò in cui quel che è stato [*das Gewesene*] si unisce fulmineamente con l'adesso in una costellazione. In altre parole: immagine è la dialettica nell'immobilità. Poiché mentre la relazione del presente con il passato è puramente temporale, quella tra ciò che è stato e l'adesso è dialettica: non di natura temporale, ma immaginale. Solo le immagini dialettiche sono immagini autenticamente storiche, cioè non arcaiche⁹.

Non è che il passato [*das Vergangene*] getti la sua luce sul presente [*das Gegenwärtige*] o il presente la sua luce sul passato, ma immagine è ciò in cui quel che è stato [*das Gewesene*] si

⁷ Cfr. W. Benjamin, *Zum Bilde Prousts* (1929), pp. 310-324.

⁸ Cfr. Id., *Per un ritratto di Proust* (1929), pp. 27-41, poi in Id., *Zum Bilde Prousts* (1929); trad. it. *Per un ritratto di Proust*, pp. 285-297.

⁹ Cfr. Id., *I "passages" di Parigi* (2000), vol. I, pp. 517-518, [N 3, 1]. Cfr. Id., *Gesammelte Schriften*, Bd. VI/1, *Das Passagen-Werk* (1982, 1991), pp. 577-578.

unisce fulmineamente con l'ora [*dem Jetzt*] in una costellazione. In altre parole: immagine è la dialettica nell'immobilità. Poiché, mentre la relazione del presente con il passato è puramente temporale, continua, la relazione tra ciò che è stato e l'ora è dialettica: non è un decorso ma un'immagine discontinua, a salti. – Solo le immagini dialettiche sono autentiche immagini (cioè non arcaiche); e il luogo, in cui le si incontra, è il linguaggio¹⁰.

Come si può vedere da questi due esemplari frammenti, ciò che Benjamin chiama immagine dialettica, perché balenando si rovescia continuamente nel proprio opposto (facendo riapparire ciò che in essa era celato), non ha una formulazione chiara, in quanto, benché rappresenti la temporalità originaria, – propriamente una *contemporaltà* – quale fondamento strutturale della storicità stessa, viene poi invece espressa solo più come struttura storica originaria che contiene in sé la mera temporalità (cioè quella ordinaria del decorso continuo irreversibile). Insomma viene espressa come storicità che contiene in sé la temporalità e non, viceversa e come strutturalmente è, come temporalità che contiene in sé la storicità, in quanto è la temporalità a costituire l'orizzonte-schema della storicità (immagine). Questa insufficiente concettualizzazione metafisica è senz'altro conseguenza dell'impiego benjaminiano di una concettualità (quella marxiana) ancora tradizionale.

Il *dialektisches Bild* di W. Benjamin cerca di innalzare ad un piano storico-universale oggettivo, messianicamente e marxisticamente inteso, l'immagine proustiana (di Proust) dell'esperienza solo più privata e psichica della ricerca del tempo simultaneamente perduto e ritrovato, laddove però per Proust risulta sempre chiaro che è il tempo stesso a costituire il filo conduttore di tutte le sue proteiformi incorporazioni e immagini storiche. Inoltre, il preteso piano esperienziale oggettivo benjaminiano messianico-marxiano-rivoluzionario resta, per quanto vasto, un piano *kulturgeschichtlich* circoscritto in quanto solo più europeo occidentale, parigino, mentre il piano soggettivo proustiano è soggettivamente infinitario e universale come appunto quello espresso nell'immagine epico-minimalista di «un poeta persiano in una portineria»¹¹.

Diversamente, proprio il nesso infinitario (l'infinito baudelaireiano dalla punta d'acciaio delle infinite corrispondenze dei simboli e delle immagini) universale orientale-occidentale – il cui lato orientale in Benjamin era ristretto intensivamente solo più all'ambito ebraico, ma grazie soprattutto all'apporto ed al supporto generosamente fornitogli dalle mirabili ricerche critiche e storico-

¹⁰ Cfr. Id., *I "passages" di Parigi*, cit., p. 516, [N 2a, 3] Cfr. Id., *Gesammelte Schriften*, Bd. V/1, *Das Passagen-Werk*, pp. 576-577.

¹¹ Cfr. Id., *Un'immagine di Proust* (1929), pp. 47-66, qui p. 57.

erudite giudaistiche di G. Scholem –, costituisce la base della autenticamente universale *Kulturgeschichte* orientale-occidentale di A. Warburg, alla cui del tutto europeizzata e secolarizzata ebraicità però non sfuggiva che la punta d'avanguardia del sapere semitico orientale-occidentale era costituita dall'esoterismo arabo-islamico e dai suoi multiversi irraggiamenti storico-culturali.

Aby Warburg, la cui impostazione iconografica storico-culturale universale, con al centro la questione della esemplarità metafisica dell'immagine, precede storicamente di qualche decennio l'elaborazione storico-culturale europea di Benjamin, aveva come suo principale ed esplicito punto di riferimento filosofico, per determinare e concettualizzare il fondo oscuro dell'apparire delle immagini nelle loro migrazioni e sopravvivenze interculturali, il pensiero di Nietzsche e la sua metafisica delle radici asiatiche della greicità dionisiaco-apollinea, cioè la metafisica dionisiaco-apollinea dello *Schein*, la metafisica dell'apparenza, in cui il mondo/*aiôn* si rivela quale immaginifico autoapparirsi del proteiforme artista metafisico originario che giace occulto al fondo delle infinite catene di immagini e metafore che costituiscono la verità della realtà. Di qui il tema orientale-occidentale dell'infinito che si incorpora ed appare nel finito, ossia del tempo infinito che si incorpora nelle molteplici immagini storiche di divinità astrali e zodiacali che migrano attraverso le più diverse epoche e culture, sparendo e riapparendo sotto altre riconfigurazioni da Oriente ad Occidente; di qui anche ed innanzitutto la esplorazione storico-culturale universale dell'iconografia delle immagini degli astri e dei demoni astrali quali primitiva incorporazione ed immagine di quel fondamento dionisiaco di ogni cultura e civiltà storica la cui forma è tanto più apollinea quanto più è capace di scendere in quell'Ade terribile e di illuminarne la caligine acherontica, di afferrare per immagine ed in immagine quella struttura spettrale, che è appunto il tempo illimitato e infinito¹².

In Warburg e in Benjamin troviamo quindi due forme specifiche ma similari di *universale Kulturgeschichte*, con presupposti ed esiti marcatamente filosofici, che fanno del concetto di immagine, e della sua peculiare dimensione e funzione ontologico-storico-temporale, il proprio asse speculativo e teorico-storiografico portante. Due esperienze di pensiero *universalkulturge-*

¹² Per i principali scritti di Warburg, cfr. ora A. Warburg, *Opere*, voll. I e II: *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914, 1917-1929)*; Id., *Mnemosyne*. Sul pensiero e l'opera di Warburg, oltre al fondamentale G. Didi-Huberman, *L'Image survivante*; trad. it. *L'immagine insepolta*, rinvio, anche per la connessione con la metafisica di Nietzsche, ad A. Giugliano, *Materiali filosofici per una "storia della cultura"*, pp. 51-78. Cfr. anche K. Brush, *Aby Warburg and the Cultural Historian Karl Lamprecht*, pp. 65-92.

schichtlich che pur provenendo da impostazioni differenti intraprendono una tematizzazione esplicita e sistematica dello status storico e metafisico dell'immagine sfociando entrambe in una considerazione della dimensione e della valenza critica dell'immagine con un fortissimo impatto di riconcettualizzazione sulla struttura stessa della storicità della storia nella sua tradizionale accezione storicistica. Attraverso la peculiare accezione dell'immagine e della sua funzione di riplasmazione storica, proponendo un concetto alternativo di storicità rispetto a quello tradizionale proprio di una storia unilineare, esse sembrano entrare in decisa concorrenza con il concetto heideggeriano estatico-temporale di storicità originaria, anzi sembrano addirittura superarlo appunto con un concetto plastico e visibile come quello di immagine che, ribaltando il primato concettuale heideggeriano della temporalità (schema) sulla storicità (immagine), quale appunto schema ekstatico-temporale della storicità-immagine, ricollocano la temporalità stessa nella storicità, rivivificando e superando la spettralità e rarefazione del dispositivo fenomenologico-ermeneutico heideggeriano.

Sotto questo riguardo, il modulo *universalkulturgeschichtlich* warburghiano-benjaminiano, che si svolge lungo il filo conduttore dell'immagine e della sua peculiare dimensione e valenza metafisico-storica e ontologico-temporale, oltrepassava in profondità la scarsa considerazione che aveva per questo tema fondamentale il pensiero di M. Weber, cioè dell'autore del più importante tentativo critico-sistematico-comparativo, intrapreso all'inizio del '900, di pensare la storia universale della cultura, ed in essa la peculiarità e l'*unicum* della civiltà capitalistica tecnicoscintifico-razionalistica occidentale e della sua planetaria impronta euro-americana¹³.

Nella *Premessa* del 1920 alla sua *Universalgeschichte der Kultur* in forma di sociologia della religione ovvero di analisi storico-sociale comparata dell'etica economica delle religioni universali e dei loro intrinseci possenti e determinanti *Weltbilder*, Weber ammoniva tuttavia che «il diletterismo come principio della scienza ne segnerebbe la fine. Chi vuole la “visione” vada al cinematografo [*wer “Schau” wünscht gehe ins Lichtspiel*] [...]. Nulla più di tale modo di sentire è estraneo alle analisi quanto mai sobrie di questi studi intenzionalmente e rigorosamente empirici»¹⁴.

¹³ Cfr., anche per i precisi riferimenti bibliografici, A. Giugliano, *Materiali filosofici per una “storia della cultura”*, pp. 100-148.

¹⁴ Cfr. M. Weber, *Premessa*, pp. 16-17; cfr. Id., *Vorbemerkung*, p. 14.

Una affermazione quella weberiana che denotava una paradossale cecità di fronte a quel fenomeno di *weltbildizzazione* totale, inglobante la stessa scienza, cioè di trasformazione della realtà in una realtà in se stessa idealtipica, priva di dimensione ontologica, che già allora si avviava a diventare la punta della punta tecnico-razionale della *universale Kulturgeschichte*: ossia la punta spettacolare-*weltanschaulich* del capitalismo occidentale euro-americano in quanto riproducibilità industriale delle merci e del lavoro in quanto merce e del suo culmine nella sua astratta forma finanziaria. Ma Weber pensava positivamente e positivisticamente che la (presunta) strumentale forma concettuale idealtipica si riempisse ancora di un contenuto rigorosamente empirico-oggettuale e storico-antropologico, mentre invece l'idealtipica tende sempre più logicamente a sostituirsi in quanto tale al divenire intensivo ed estensivo della realtà stessa e si rivela perciò come una *imago* irreali che informa e costituisce l'essere virtuale-immaginale della realtà empirico-scientifica, che perciò risulta struttura valoriale a sé stante di cui ed in cui la stessa storia umana è solo più una efflorescenza.

Insomma, la pretesa critica weberiana di contrapporre una visione scientifico-razionale empirico-oggettiva, per quanto solo più idealtipica e non sostanzialistico-organicistica, della realtà concreta alle visioni del mondo metafisiche e irrazionalistiche non teneva conto della questione principale, e cioè che proprio anche la stessa eidetica scientifica della idealtipica storico-culturale universale già si muoveva essa stessa nella nuova dimensione ontologica (meta-ontologica, me-ontologica o nichilistica che dir si voglia) dell'evo moderno e contemporaneo che ha il suo presupposto specifico proprio nella riduzione dell'ontologia a eidetica (come già nel progetto fenomenologico trascendentalistico husserliano) e quindi ad imagologia, insomma nella dimensione della trasformazione dell'essere stesso del mondo in immagine, in *Weltbild* di una *Weltanschauung* planetaria di cui anche la tecnoscienza è espressione. Un quadro in cui perciò la stessa pretesa elaborazione jaspersiana, non a caso proprio su basi concettuali weberiane, di una teoria scientifico-strutturale neutra dei *Weltbilder* e delle *Weltanschauungen*, risultava essere essa stessa la *Weltanschauung* più capziosa.

Quasi cinquant'anni dopo Weber, nel 1967, il pensatore situazionista francese G. Debord, nel suo *La société du spectacle*¹⁵, avrebbe esplicitato e riattualizzato in un nuovo e peculiare senso strutturale quella celata tendenza già

¹⁵ Cfr. G. Debord, *La società dello spettacolo*.

presente nella modernità per la quale «il nostro tempo [...] preferisce l'immagine alla cosa, la copia all'originale, la rappresentazione alla realtà, l'apparenza all'essere»¹⁶, tematizzandola come l'evento epocale della convergenza estrema tra autoesposizione del capitalismo contemporaneo più avanzato ed immagine del mondo e quindi ritenendo il mondo del capitalismo attuale compiersi proprio in una sua autospettacolarizzazione planetaria; il Capitale è giunto a un tale livello di sviluppo da essersi trasformato in immagine, anzi, in un'immagine autonoma e autonomizzata, sintesi di tutte le immagini individuali del mondo: «lo spettacolo è il *capitale* a un tale grado di accumulazione da divenire immagine»¹⁷, esso è «una *Weltanschauung* divenuta effettiva, materialmente tradotta. Si tratta di una visione del mondo che si è oggettivata»¹⁸. «Là dove il mondo reale si cambia in semplici immagini, le semplici immagini diventano gli esseri reali»¹⁹. «Lo spettacolo è l'erede di tutta la *debolezza* del progetto filosofico occidentale, che costituì pure una comprensione dell'attività, dominata dalle categorie del *vedere*; così come si fonda sull'incessante dispiegamento della precisa razionalità tecnica che è derivata da questo pensiero. Esso non realizza la filosofia, filosofizza la realtà»²⁰, ossia la fa diventare immagine eidetica idealtipica il più possibile pura e priva di scorie di realtà inintelligibile. Lo spettacolo è l'«autoritratto del potere all'epoca della sua gestione totalitaria delle condizioni d'esistenza»²¹, ed «è dunque qui che la scienza specializzata del dominio deve specializzarsi a sua volta: ed essa si segmenta in sociologia, psicotecnica, cibernetica, semiologia ecc., presiedendo all'autoregolazione di tutti i livelli del processo»²², ovvero alla sua piena «automazione»²³.

Se non fosse stato per l'ostinato utilizzo unilaterale del paradigma interpretativo marxista, Debord, il cui eclettico pensiero critico operava in certo qual modo anche attraverso categorie lukacsiane, heideggeriano-marcusiane, francofortesi e axelosiane, si sarebbe potuto trovare quasi pienamente d'ac-

¹⁶ Cfr. *ivi*, p. 43. – Si tratta dell'esergo che Debord appone all'inizio del primo capitolo dell'opera. Esso è tratto dalla Prefazione alla seconda edizione (1843) de *L'essenza del Cristianesimo* di L. Feuerbach. Cfr. L. Feuerbach, *Sämmtliche Werke*, 7. Bd., p. 16: «Aber freilich für diese Zeit, welche das Bild der Sache, die Copie dem Original, die Vorstellung der Wirklichkeit, den Schein dem Wesen vorzieht».

¹⁷ Cfr. *ivi*, p. 54.

¹⁸ Cfr. *ivi*, p. 44.

¹⁹ *Ivi*, p. 48.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ivi*, p. 49.

²² Cfr. *ivi*, p. 59.

²³ Cfr. *ivi*, p. 60.

cordo con l'esito della coeva analisi metafisica di M. Heidegger sull'epoca dell'immagine del mondo, del mondo ridotto a *Weltbild*, e segnatamente ad un'immagine che non rinvia più ad una realtà che non sia quella della realtà-virtuale prodotta dalla struttura peculiare che ha trasformato la stessa dimensione ontologica tradizionale dell'immagine in una dimensione di pura messa-in-forma, di in-formazione che rinvia a se stessa e che rende possibile l'automazione, l'autocontrollo, l'autodirezione, l'autoregolazione dei vari livelli di un processo autointelligente in quanto processo in-formatizzato e quindi cibernetico, e ciò appunto in quanto compimento della filosofia, filosofizzazione idealtipica della realtà nella sua più intima fibra, e sua simultanea fine. Ma come si è visto nel passo sopra citato, per Debord la cibernetica, l'automazione, l'intelligenza artificiale, l'informatica, per quanto importanti nella configurazione della gestione totalitaria delle condizioni d'esistenza dell'epoca capitalistica dell'immagine del mondo, erano ancora considerate soltanto come un effetto tecnico strumentale d'avanguardia ma parziale nel tutto della autospettacolarizzazione dialettica universale del capitalismo. Invece per Heidegger il mondo come *Weltbild* informatico-cibernetico, sussumendo tutto l'essere della realtà e quindi anche ogni specifica tecnoscienza sistemica di essa, contiene in sé anche la stessa tecnoscienza capitalistica e la sua immagine quale società dello spettacolo.

2. Verso la fine degli anni Trenta del Novecento sarà infatti proprio Heidegger che andrà subito e direttamente all'essenziale circa la questione dell'immagine, sottolineandone la mutata valenza di questione metafisica e superando così in profondità con la sua analisi e prognosi ermeneutica anche chi – come A. Warburg e W. Benjamin –, proprio sulla scia di Nietzsche, pur aveva immediatamente afferrato la centralità *universalkulturgeschichtlich* e quindi epocale della questione dell'immagine, la quale di per sé rinvia la stessa contemporaneità alle origini della filosofia occidentale e del pensiero orientale.

In effetti il primo Heidegger aveva in parte già sfiorato la questione dell'immagine. La *imago-Bild* costituendo il tema fondamentale dello schematismo trascendentale kantiano, il tema della immagine primigenia, della immagine non-immagine, della immagine-Schema, sulle cui implicazioni (me)ontologico-temporali (com'è noto, Kant aveva scritto che lo schema, in quanto interfaccia tra immagine fisica e immagine intellettuale, e dunque in quanto matrice immaginale dell'immagine sensibile e di quella intelligibile è come una non-immagine, una immagine-pura: e «l'immagine pura di tutti gli oggetti è

il tempo», *KdrV*, A 142), Heidegger aveva svolto nel 1929 considerazioni fondamentali nel suo *Kant ed il problema della metafisica*²⁴.

In Heidegger la tematizzazione metafisica dell'immagine, dopo le pagine contenute nel suo libro su Kant, ed in connessione con la sua crescente critica decostruttiva dell'*eidos* platonico, quale origine dell'oblio metafisico-idealistico moderno dell'essere, già anche nella sua configurazione presocratica, sembra però perdersi e sparire per un lungo periodo (almeno per quasi un decennio/ventennio) fino a ricomparire all'improvviso, ma apparentemente solo come un *hápax legómenon*, nel famoso saggio su *Die Zeit des Weltbildes* risalente al 1938, ma pubblicato solo nel 1950 in *Holzwege*.

Proprio qui la questione della privilegiata dimensione ontologico-temporale e storico-culturale universale dell'immagine si acutizzava irreversibilmente, in quanto Heidegger registrava in essa un impalpabile evento metafisico, un quasi impercettibile ma radicale mutamento all'interno del concetto stesso di immagine e della sua connessione con il mondo, con l'essere e la temporalità; una sua metamorfosi metafisica che, intorno alla fine degli anni '30 del Novecento, viene forse non a caso avvertita e tracciata dal solo Martin Heidegger nel testo di una conferenza sotto il titolo emblematico di fondazione dell'immagine-del-mondo-moderna ad opera della metafisica: *Die Begründung des neuzeitlichen Weltbildes durch die Metaphysik* (1938) e poi, col titolo definitivo più essenziale e più preciso (perché l'opera metafisico-fondativa avviene attraverso la strutturale epocalità del tempo-evo e anche perché l'immagine nella sua essenza planetaria, il *Weltbild*, è passibile solo di un'autofondazione, non di una fondazione a partire da altro esterno a sé) di *Die Zeit des Weltbildes*, comunicato soltanto nel 1950 in *Holzwege*²⁵.

La meditazione su questo silente evento metafisico peculiare della moder-

²⁴ Cfr. M. Heidegger, *Kant e il problema della metafisica*, §§ 19-22, pp. 83-97.

²⁵ Il cui titolo non casuale di "sentieri interrotti" indica molto probabilmente lo stato di perplessità del pensiero, rappresentato nella scansione delle tappe dei sei saggi heideggeriani prescelti a costituire il volume, di fronte al senso dell'evento epocale che trasforma/annienta lo stesso concetto hegeliano di arte – e dunque quello tradizionale della stessa immagine – come messa in opera della verità quale origine dell'opera d'arte, una trasformazione/annientamento attraverso cui metafisicamente l'immagine si autonomizza diventando essa stessa in quanto autoapparenza il fondamento metafisico-artistico nietzscheano della verità, la sua morte e dunque la morte di Dio, quale sua messa in opera dell'immagine; questo sentiero metafisico-artistico nietzscheano interrompendosi rinvia alla prevalenza della poesia metafisica dionisiaco-apollinea dell'Aperto, del divenire autoapparenziale delle immagini di tutti gli enti che emergono e riaffondano in esso, tematizzato da Rilke rispetto alla urpoesia ontologico-eterea idealistico-classica hölderliniana; concetto di Aperto che rinvia all'inizio del pensiero greco presocratico, ad Anassimandro, e insieme alle sue radici ancora saldamente asiatiche ed asiaticizzanti: alla metafisica orientale (in quanto tale da Heidegger non ancora intenzionata e non ancora interrogata).

nità ma di valenza planetaria, sui suoi enigmatici presupposti e soprattutto sui suoi ancora più enigmatici sviluppi contemporanei, costituirà da allora in poi il motivo conduttore di tutto il suo ulteriore cammino di pensiero e delle sue molteplici indagini sulle origini e sulla storia della metafisica occidentale (su Nietzsche innanzitutto quale suo emblematico compimento), in cui la questione principale non è più solo e semplicemente quella, del decennio immediatamente precedente (fino al 1949), intorno alla essenza della tecnica in quanto tecno-scienza razionale industriale elettromeccanica moderna ed infine atomico-nucleare, bensì intorno a ciò che ha superato anche i limiti di quest'ultima, trasformandosi la base naturale dell'indagine fisicalistico-matematica in immagine-forma, la stessa logica classica in logica simbolica ed in logistica, in in-formazione informatica sussumente in sé l'essere del mondo stesso.

Qui Heidegger, nel quadro di una riflessione sull'essenza metafisica della tecnica moderna, procedeva al riconoscimento, anche filologico, del trapasso metafisico-epocale del concetto di immagine-*Bild* in qualcosa di non più meramente riproduttivo-imitativo, bensì, in quanto identificantesi con l'essere immaginale del mondo stesso, quale *Weltbild*, in emblema di una panstruttura sistemico-cognitiva metatecnica inglobante l'essere del mondo e la stessa moderna tecnoscienza di esso, immagine propria di una messa-in-forma peculiare di una in-formazione autoriproducentesi all'infinito senza più alcun radicamento in un sostrato ontologico-reale che non sia quello irreal-immaginale di una informazione-immagine autoreferenziale precedente-sussequente esclusivamente se stessa, in un processo di autoregolazione continuo. Ma che qui veniva cautamente determinato ancora in termini di fisico-matematizzazione della ricerca, di primato del procedimento rispetto all'ente naturale e storico-umano, di operativismo tecnoscientifico. Ma, soprattutto, nei termini metafisici di rappresentazione, di essere come esser-rappresentato:

“Immagine” non significa qui [nel concetto di *Weltbild*] qualcosa come imitazione, ma ciò che è implicito nell'espressione: *wir sind über etwas im Bilde*: siamo in-forma(ti) circa qualcosa / ne abbiamo un quadro complessivo. Il che significa: la cosa stessa, in ciò che essa è per noi, sta davanti a noi. *Sich über etwas ins Bild setzen*: disporsi in-forma(ti) circa qualcosa, vuol dire: porsi davanti [rappresentarsi] l'ente stesso in ciò che esso è e in quanto così postolo averlo davanti a sé costantemente. Manca però ancora una determinazione decisiva nell'essenza dell'immagine. “*Wir sind über etwas im Bilde*”: “siamo in-forma(ti) circa qualcosa / ne abbiamo un quadro d'insieme” non significa soltanto che l'ente ci è in generale rappresentato, bensì che esso, in tutto ciò che gli appartiene e che in esso si raccoglie, sta davanti a noi come sistema. “*Im Bilde sein*”: “essere in-forma(ti)”, qui risuona anche: *das Bescheid-Wissen*: l'essere-informati di / l'aver consapevolezza di / notizia di, *das Gerüstetsein und sich darauf Einrichten*: l'esser-attrezzati a reagire prontamente e il regolarsi di conseguenza. Quando il mondo divie-

ne immagine, l'ente nel suo insieme è assunto come ciò nei cui confronti l'uomo si regola [*sich einrichtet*], ciò che egli perciò corrispondentemente vuol portare innanzi a sé ed avere innanzi a sé e quindi, in un senso accentuato, porre innanzi a sé, rappresentarsi. Immagine del mondo, in senso essenziale, significa quindi non una raffigurazione [*Bild*] del mondo, ma il mondo concepito come immagine. L'ente nel suo insieme è perciò visto in modo tale che diviene ente soltanto in quanto è posto dall'uomo che rappresenta-e-produce. Dove l'ente nel suo insieme diventa immagine del mondo si compie una decisione essenziale intorno all'ente nel suo insieme. L'essere dell'ente è cercato e trovato nell'esser-rappresentato [*Vorgestelltheit*] dell'ente²⁶.

La rappresentazione, in quanto riduzione dell'essere dell'ente in generale ad esser-rappresentato, costituisce quindi l'elemento essenziale nella risoluzione moderna del mondo in immagine, in *Weltbild*. Ed è il tratto peculiare della modernità che lo contraddistingue metafisicamente dal mondo medievale e, soprattutto, dal mondo antico, per cui «nella Grecità il mondo non può divenire immagine»²⁷, anche se «il fatto che per Platone l'entità dell'ente si determini come εἶδος (aspetto, veduta), è il presupposto storico remoto, operante una lunga e nascosta mediazione, perché il mondo divenga immagine»²⁸. «Se dunque il carattere di immagine del mondo viene chiarito come l'esser-rappresentato dell'ente, sarà allora necessario che, per cogliere pienamente l'essenza moderna dell'esser-rappresentato, rendiamo riavvertibile la forza denominativa originaria del logoro termine e concetto di “rappresentare”: condurre innanzi a sé e ricondurre a sé»²⁹. «Il processo fondamentale dell'età moderna è la conquista del mondo in quanto immagine. Il termine immagine significa in questo caso: la configurazione [*das Gebild*] del produrre rappresentante»³⁰.

Ora il punto cruciale è qui non tanto e solo il fatto che l'accezione moderna di immagine (del mondo) sia da ricondurre al rappresentare e che a fondamento di questo rappresentare vi sia sempre la coscienza del soggetto cartesiano, quanto invece la possibilità che questa immaginalità in quanto esser-rappresentato, rappresentatezza, sia trasferibile nel mondo stesso come suo processo autonomo, trasformando l'essere del mondo stesso in immagine, in un essere-immaginale, e dunque facendo della rappresentazione, cioè della coscienza, non più una caratteristica antropologica del solo moderno soggetto umano. Bensì una caratteristica strutturale propria di una “soggettività” extraumana,

²⁶ Cfr. M. Heidegger, *L'epoca dell'immagine del mondo*, trad. it. [da me modificata], pp. 71-101, qui pp. 87-88. Cfr. Id., *Die Zeit des Weltbildes*, pp. 69-104, qui pp. 82-83.

²⁷ Cfr. *ivi*, p. 90.

²⁸ *Ibid.* Cfr. Id., *Die Zeit des Weltbildes*, p. 84.

²⁹ Cfr. *ivi*, p. 93. Cfr. Id., *Die Zeit des Weltbildes*, *cit.*, p. 85.

³⁰ Cfr. *ivi*, p. 99. Cfr. Id., *Die Zeit des Weltbildes*, *cit.*, p. 87.

come quella di un possibile impianto macchinale dotato di intelligenza artificiale, capace di rappresentare, di avere coscienza (ma non autocoscienza), e perciò in grado di autoregolarsi e autodirigersi automaticamente; e che sulla base della riduzione del mondo a *Weltbild*, e quindi a esser-rappresentato, a *Vorgestelltheit*, quale *de-positum* di ogni possibile porre e disporre e dunque in quanto *Ge-stell*, si rappresenta e assoggetta anche la stessa moderna soggettività umana, al pari di ogni altra entità fenomenica del *Weltbild*, riducendola ad immagine, a *Bild* quale suo quadro-informativo, ad in-formazione e dato da aggiornare nel proprio processo di autocontrollo, autoregolazione e autodirezione, di strutturale *im Bilde sein über etwas*, di impianto in grado di essere informato continuamente circa la forma, l'*eidōs*, l'apparire dell'essere di qualcosa, di avere continuamente un aggiornato quadro complessivo dell'essere (rappresentato) di qualcosa nel (variare del) suo apparire.

Certo, negli stessi anni, di *Weltbild* neotecnico aveva parlato spesso anche l'ultimo Benjamin nello strutturale caleidoscopio filosofico-storico del *Pas-sagen-Werk*, nelle sue *Tesi sul concetto di storia*, e soprattutto nell'importante saggio su *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*³¹, con specifico riferimento agli effetti mentali e socialpsichici della riproduzione tecnica nella manipolazione e montaggio delle immagini fotografiche e soprattutto filmico-cinematografiche. Ma questa accezione estetico-avanguardistica, anche quando viene legata a quella che Benjamin chiamava la «seconda tecnica»³², resta ancora umana troppo umana e perciò al di qua della metamorfosi metafisica attuata nel concetto metatecnico di immagine:

La prima tecnica impiega il più possibile l'uomo, la seconda invece il meno possibile. La prodezza tecnica della prima tecnica è in certo qual modo il sacrificio umano, quella della seconda si colloca sulla linea degli aerei telecomandabili che non richiedono alcun equipaggio [...]. L'origine della seconda tecnica è da cercare là dove l'uomo per la prima volta e con inconsapevole astuzia si è accinto a prendere distanza dalla natura. Essa sta, in altre parole, nel gioco [...]. La prima [tecnica] ha effettivamente mirato al dominio sulla natura; la seconda, invece, a un gioco armonico tra la natura e l'umanità [...]. Il cinema serve a esercitare l'uomo in quelle appercezioni e reazioni determinate dal rapporto con un'apparecchiatura, il cui ruolo nella sua vita aumenta quasi quotidianamente. Il rapporto con quest'apparecchiatura gli insegna, al contempo, che l'assoggettamento al suo servizio farà posto alla liberazione attraverso di essa, quando la costituzione dell'umanità si sarà adattata alle nuove forze produttive che la seconda tecnica ha dischiuso³³.

³¹ Cfr. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Tre versioni (1936-39)*.

³² Cfr. *ivi*, p. 14, p. 58.

³³ Cfr. *ivi*, pp. 58-59. - Cfr. altresì, *ivi*, pp. 14-15.

Il nuovo *Weltbild* metatecnico invece non solo sarà senza pilota umano, in quanto costruito che si autopilota, autogoverna e autodirige senza più l'uomo, e dunque non solo senza più aura, ma soprattutto senza più mondo, e senza nemmeno più immagine in senso tradizionale oppure dialettico, giacché questa stessa è in procinto di diventare, è diventata (l'effetto di) pura in-formazione e messa-in-forma di un algoritmo pilotato da una neoapparecchiatura ed il mondo l'esecuzione animata dal suo programma virtuale che riproduce solo se stesso. Di questo ulteriore ed imminente sviluppo dell'immagine filmica americana, quale incorporazione di un'intelligenza, lo stesso Benjamin sembra però aver avuto un qualche presentimento, quando in un frammento del 1931 osservava che «Mickey Mouse raffigura il fatto che la creatura può continuare a esistere anche quando si sia spogliata di ogni rassomiglianza con l'umano. Esso spezza la gerarchia delle creature concepita a partire dall'essere umano»³⁴, o quando alla fine del 1933 osservava che

l'esistenza di Mickey Mouse è un tale sogno dell'uomo di oggi. Quest'esistenza è piena di meraviglie, che non solo superano quelle della tecnologia, ma si prendono pure gioco di esse. Poiché la cosa più singolare in esse è proprio che tutte insieme scaturiscono senza macchinari, in modo improvvisato, dal corpo di Mickey Mouse, da quello dei suoi sostenitori e persecutori, dai più banali pezzi d'arredamento come anche da un albero, dalle nuvole o dal mare. Natura e tecnologia, primitività e comfort sono qui diventati una cosa sola [...]; appare redentrice un'esistenza che in ogni situazione basta a se stessa nel modo più semplice e allo stesso tempo più comodo, in cui un'automobile non pesa più di un cappello di paglia e la frutta sull'albero si gonfia rotonda alla velocità con cui si gonfia un palloncino³⁵.

Rispetto alla ancora meccanicamente tradizionale *Wunder[kammer]maschine* della caleidoscopica *Kulturgeschichte* europea minimalistico-epico-messianica di W. Benjamin, simbolizzata dalla balenante temporalità del *dialektisches Bild* e dalla tecnica meravigliosa della Parigi capitale artistico-letteraria europea del trionfale XIX secolo industriale capitalistico-spettacolare e poi filmico-cinematografico, così come, poco prima di essa, della tradizionale macchina-atlante artistico-letteraria della migrazione e sopravvivenza delle immagini nella *universale Kulturgeschichte* iconografica astrale/zodiacale orientale-occidentale di A. Warburg, la riflessione di Heidegger sulle conseguenze nichilistiche dell'epoca dell'immagine moderna del mondo in quanto *Vorgestelltheit* universale-planetaria prodotta dalla struttura metafisica del *Gestell*, in quanto mondo metafisicamente cioè ontologicamente risolto

³⁴ Cfr. Id., *Mickey Mouse*, p. 37.

³⁵ Cfr. *ivi*, pp. 51-53.

in pura immagine, e questa a sua volta in pura in-formazione, costituisce perciò una vera e propria svolta. La peculiare comprensione heideggeriana della stessa dimensione ontologico-temporale dell'immagine rende di colpo obsolete accezioni sicuramente critiche ed innovative di essa, quali appunto quella di Warburg (la universale migrazione storico-culturale orientale-occidentale delle immagini che sovvertendo la linearità ed irreversibilità del tempo storico produce l'improvviso ritorno, la riapparizione e la sopravvivenza storica dell'antichità stata ma non passata) e di Benjamin (l'immagine dialettica, quale indice storico-rivelativo, in cui quel che è-stato si unisce fulmineamente con l'adesso in una costellazione temporale di senso nuova, che ribalta quella lineare storicistica), per cui essa – l'immagine – non rinvia più al piano dell'essere storico/naturale, che essa tecnicamente riproduce e artisticamente imita, bensì solo a se stessa, ma a se stessa in una inedita dimensione metaiconologica e metastorica: una dimensione metatecnica di virtualità ed irrealtà che cancella qualsiasi classico ancoraggio tradizionale all'essere (della natura e della storia universale, e della tecnica tradizionale) e alla sua verità scientifica, transustanziano in essa anche le originali concezioni delle immagini migranti-sopravviventi warburghiane e di quelle dialettiche benjaminiane (in quanto pur esse sempre ancora legate ad una storicità ancora solo più ontologicamente reale) per sostituirlo con se stessa in quanto immagine (mondiale-moderna) in una accezione metaestetica e metaontologica.

Da questo punto di vista, le ancora caute e guardinghe considerazioni svolte nel saggio del 1938 su *Die Zeit des Weltbildes* sul nesso metafisico tra *Weltbild* e *Vorgestelltheit* contengono solo la premessa delle ultime e soprattutto ultimissime meditazioni heideggeriane degli anni '60 del '900 sulla intuita incipiente forma estrema della metatecnica informatico-neocibernetica quale dispiegamento e compimento finale del *logos* in logica simbolica e in logistica, concernenti la compiuta trasformazione metafisica dell'accezione del concetto di *Bild* in quello di forma informatica propria di un processo informazionale eraclitistico-parmenideo capace di rappresentazione, cioè di "coscienza" (di "immaginazione"), e dunque di autodirezione e autoregolazione continua.

Riflessioni che saranno intensivamente sviluppate da Heidegger, a partire dagli anni '50, anche sulla scia della sua lettura di alcuni importanti contributi interpretativi (per es. quelli di N. Wiener³⁶, di M. Bense³⁷, ma soprat-

³⁶ Cfr. N. Wiener, *Mensch und Menschmaschine*; Id., *Kybernetik*.

³⁷ Cfr., per es., M. Bense, *Kybernetik oder die Metatechnik einer Maschine*, pp. 205-218.

tutto del fondamentale libro del filosofo, logico e cibernetico tedesco-americano Gotthard Günther, docente di logica biologica per computers, su *Das Bewußtsein der Maschinen. Eine Metaphysik der Kybernetik*³⁸, sulle basi concettuali della nuova metatecnoscienza di origine americana denominata cibernetica (nei suoi vari gradi di intensificazione) che oltrepassava la stessa logistica, in quanto cercava di implementare/incorporare il pensiero, in quanto “coscienza”, funzione coscienziale, nell’essere extraumano stesso, innanzitutto in quello di neomacchine o metamacchine cibernetiche autoregolantesi (nelle quali Günther vedeva l’inizio del compimento del culmine proprio della peculiare metafisica americana, il suo *manifest destiny*, che si avviava ad estendere la conquista della frontiera riorientandola verso l’imminente esplorazione dello spazio cosmico-planetario extraterrestre e ciber-spaziale attraverso la quale la visione/rappresentazione del mondo in quanto immagine, *Weltbild*, diventa perfetta)³⁹, neomacchine o metamacchine transclassiche che configuravano il primo comparire di quella che si può forse chiamare una *Bildmaschine* in-formatica, che in quanto elaborazione propria di una intelligenza artificiale che funziona attraverso un proprio *imaging* del mondo circostante (*imaging* in cui il mondo moderno si è metaontologicamente risolto) vedendo e producendo automaticamente immagini, avrebbe perfezionato e soppiantato il livello di macchinalità e tecnicità anche delle precedenti ed in fondo ancora tecnicamente tradizionali centrali termoelettriche, poi atomiche e nucleari, sulle quali si sofferma, a partire dagli anni ’40, in fasi diverse il pensiero heideggeriano stesso nel tentativo di determinare la struttura della tecnica nella sua intima essenza metafisica e metatecnica, la quale si rivelerà pienamente invece appunto solo in quel nuovo tipo di impianto, di costruito automatico, di metamacchina virtuale smaterializzante in cui viene alla luce anche il senso metacibernetico ultimo di ciò che si configurava già come una enigmatica *Sprach- e Denkmaschine*⁴⁰ computazionale seppur ancora solo elettromeccanica.

³⁸ Cfr. G. Günther, *Das Bewußtsein der Maschinen*.

³⁹ Cfr. Id., *Selbstdarstellung im Spiegel Amerikas*, pp. 1-76, qui pp. 33-37. – Si veda altresì Id., *Die amerikanische Apokalypse*.

⁴⁰ Sul termine *Sprachmaschine*, cfr. in particolare M. Heidegger, *Hebel - Der Hausfreund*, p. 36. Sul termine *Denkmaschine*, si veda quanto scriveva Max Bense nel 1955: «Nicht die Erfindung der Atombombe [...] ist das entscheidende technische Ereignis unserer Epoche, sondern die Konstruktion der großen mathematischen Maschinen, die man, vielleicht mit einiger Übertreibung, gelegentlich auch Denkmaschinen genannt hat». E quindi il fatto decisivo è che «die Technik mit ihnen einen neuen Aufgabenbereich [...], einen neuen Sinn gewonnen hat». Con l’emergere di macchine transclassiche, che non eseguono più lavoro meccanico (o elettromeccanico),

Appunto l'aprirsi di una spettrale dimensione di irrealtà metatecnica prodotta da metamacchine neocibernetiche che però sono capaci di pensiero, ossia di produrre profondità e mondità, indipendentemente dall'uomo, che anzi prendono esse stesse il posto del *Dasein*, e di qualsiasi classico manufatto/opera d'arte che attesti, puranche e soprattutto nell'assente-presenza storica umana, l'apparire della intima connessione tra Mondo e Terra, Mortali e Celesti, perché sussumono esse stesse la struttura esistenziale di possibile apertura dell'essere-nel-mondo che, in quanto *Bildmaschinen*, fanno apparire in un *ad libitum* spaziale e temporale, e che perciò sostituiscono anche le vecchie macchine neotecniche, che pur erano sembrate e/o sembravano ancora costituire l'arco di una svolta tecnica epocale immane: se il *Kraftwerk*, ossia la *Kraftmaschine* (cioè l'impianto tecnico-industriale per la produzione centralizzata di energia elettrica e poi atomico-nucleare) sussume e risucchia in sé la natura, la *Sprachmaschine* prima (cioè tutti i dispositivi elettrici che – previa la sua riduzione a onda sonora e poi a segnale – sussumono, registrano, riproducono, imitano e sintetizzano quello che è l'emblema infrastrutturale dell'essere-nel-mondo esistenziale, il linguaggio umano: dalla radio – e appunto con l'aggiunta della visione delle immagini – al cinema e alla televisione, e ai primi grossi elaboratori elettronici a scheda per il calcolo ultrarapido), e la *Denkmaschine* poi, in quanto elaboratori elettronici sempre più potenti nel calcolo matematico e sempre più capaci di intelligenza artificiale, sempre più in grado di pensare/calcolare come una persona, sempre più personal computers anche per le dimensioni, macchine che trasformano il pensiero in informazione, in segnale informatico, in quanto il pensiero calcolante stesso è ricondotto alla sua base elettrica a sua volta reinterpretata in termini di attività informatica. – Ma se queste ultime macchine erano in fondo in sé ancora ben distinte da ciò che è apertura-di-mondo umano e/o animato, la *Bildmaschine* (che è in pari tempo una metamacchina elettrico-neurale) è invece una metamacchina diffusa che appare solo non-apparendo, in quanto ha sussunto la realtà stessa, diventandone la occulta matrice, in quanto riduce il mondo non solo ad immagine in senso classico, bensì ad immagine nel senso di messa-in-forma e dunque nel senso di in-formazione. Il *Weltbild* diventa immagine/informazione circa il mondo, il cui essere è virtuale, smaterializzato, in quanto consiste

bensì processano informazione, avveniva l'entrata in una "neue Stufe der technischen Welt", anzi l'avvento di una "neue Seinsart der Technik" stessa, una metatecnica in cui si perveniva ad un corto circuito tra processi spirituali e processi tecnici (cibernetici), cfr. M. Bense, *Vorwort*, pp. 7-10.

di uno schema-immagine algoritmico, di un programma informatico che lo mette di volta in volta in forma ed in opera.

Sono quella ristretta serie di scritti ed interventi specifici dell'ultimissimo periodo, segnatamente degli anni '60, tra loro strettamente interconnessi, spesso pubblicati postumi (sparsi anche negli epistolari, ed in materiali di appunti privati, in parte ancora inediti)⁴¹ in cui Heidegger – preso atto che questa svolta metatecnica, che dissolve lo spessore ontologico del mondo in immagine autoreferenziale e segnatamente in immagine tecnoscientifico-sistemica, e a sua volta questa stessa immagine eidetico-razionale in informazione che informa informaticamente altre strutture di informazione dirigendone e governandone il processo, rappresenta insieme il compimento e la dissoluzione della filosofia occidentale – tematizza sempre più ossessivamente la necessità di tentare di risalire alle spalle pregreche dell'inizio platonico della filosofia occidentale che si compie nella trasformazione della stessa tecno-scienza razionale moderna in metatecnica cibernetica e in metacibernetica e nella perfetta riduzione del mondo a immagine, a *Weltbild*, e del sapere a *Weltanschauung* – nel compimento dell'evo metafisico americano-planetario delle metamacchine coscienziali che assumono il ruolo di *Dasein* in luogo dell'esserci umano – per tentare di cogliere un nuovo inizio del pensiero anche attraverso un tardivo incontro con la metafisica orientale (in *Holzwege* rappresentato proprio dalla metafisica orientale del greco-asiatico Anassimandro) in cui il tema dell'inconsistenza della realtà e della sua intima struttura autoapparenziale ed immaginale è un originario assunto metafisico addirittura premetatecnico (forse proprio per questo alcune delle principali civiltà orientali sono presenti da protagoniste in prima linea sull'orizzonte dell'evento nichilistico epocale-planetario rappresentato dalla metacibernetica della intelligenza artificiale).

⁴¹ Come i numerosissimi appunti di lettura heideggeriani (ancora inediti) sull'essenza metafisica della cibernetica scritti direttamente sulla sua copia del fondamentale libro di G. Günther, *Das Bewußtsein der Maschinen. Eine Metaphysik der Kybernetik*. Cfr. M. Heidegger, *Hebel - der Hausfreund*, cit.; Id., *Hebel - l'amico di casa*; Id., *Überlieferte Sprache und technische Sprache*; trad. it. *Linguaggio tramandato e linguaggio tecnico*; Id., *Das Ende der Philosophie und die Aufgabe des Denkens*, pp. 61-80; trad. it. *La fine della filosofia e il compito del pensiero*, pp. 173-192; Id., *Zur Frage nach der Bestimmung der Sache des Denkens [Das Ende des Denkens in der Gestalt der Philosophie]*; trad. it. in Id., *Filosofia e cibernetica*; Id., *Die Herkunft der Kunst und die Bestimmung des Denkens*, pp. 11-22; Id., *Zollikoner Seminare*; trad. it. in Id., *Seminari di Zollikon*. In M. Heidegger, *Gesamtausgabe, Bd. 15: Seminare 1951-1973* sono raccolti, assieme ad altri materiali dallo *Zürcher Seminar* del 1951-1952, i seguenti testi seminariali: innanzitutto il seminario con E. Fink su *Eraclito* (1966/67), M. Heidegger – E. Fink, *Heraklit. Seminar Wintersemester 1966/1967*; trad. it. *Eraclito*; M. Heidegger, *Vier Seminare. Le Thor 1966, 1968, 1969 – Zähringen 1973*; trad. it. in Id., *Seminari (1951-1973)*.

Qui non mi interessava principalmente ricostruire tutta la sequenza della interrogazione heideggeriana circa la questione della tecnica, bensì solo sottolineare come questa in tutta la successiva ultima problematica heideggeriana si trasformi in una interrogazione circa la questione della metatecnica e metacibernetica quale compimento e fine della filosofia in quanto logica, logicizzazione simbolica e logistica planetaria, e quindi in interrogazione intorno al pensiero e alla “cosa” determinante del pensiero, la ricerca di un suo possibile nuovo inizio che risalga alle spalle della filosofia greca, ma che questa interrogazione sorge dalla precedente questione della silente metamorfosi metafisica del concetto di *Bild* in quello di in-formazione e quindi dell'essere del mondo in immagine, in *Weltbild* in quanto sua dissolvenza in informatizzazione cibernetica. Rinvio perciò ai fondamentali lavori di Erich Hörl⁴² per la ricostruzione puntuale e dettagliata dei vari passaggi interni e delle diverse fasi della riflessione del pensiero di Heidegger sulla questione dell'essenza della tecnica: dalla fase ancora, per dir così, precibernetica del periodo 1938-1950 a quella metacibernetica del periodo successivo in cui la sponda americana degli estimatori filosofici di Heidegger, direttamente coinvolti (come Gotthard Günther e W. S. McCulloch)⁴³ nella fondazione della *computer science* e delle metamacchine informatico-cibernetiche, gioca un ruolo decisivo e risulta fondamentale per capire quale sia la “cosa” eraclitistico-parmenidea, l'insieme medesimo [di] essere-e-pensiero, di cui l'ultimo Heidegger parla in termini di opera d'arte artificiale, cioè di opera d'arte pervertita in quanto senza più origine ontologica (come appunto nella celebre conferenza d'Atene del 1967)⁴⁴, in quanto senza più rinvio ad uomo, Mondo e Terra, e quindi paventando una messa in opera non più della verità ma – in quanto metamacchina metaontologica proiettiva di *Bild*, di immagine, di messa-in-forma – della loro sola dimensione immaginale di cui intimamente ormai consistono, in-formazione

⁴² Cfr. E. Hörl, *Parmenideische Variationen*, pp. 209-225; versione francese aumentata in Id., *La destinée cybernétique de l'occident*, pp. 1-21 = <http://appareil.revues.org/132>; Id., *Das kybernetische Bild des Denkens*, pp. 165-195; E. Hörl, *Die offene Maschine*, pp. 632-655. – Si vedano anche le considerazioni cyber-heideggeriane di M. Heim, *La Metafisica della Realtà Virtuale*, pp. 85-102 e *passim*.

⁴³ Cfr. W. S. McCulloch, *Embodiments of Mind*. – Anche per i suoi rapporti con quest'ultimo, uno dei fondatori della cibernetica (il quale possedeva una profonda considerazione metafisico-ontologica di quest'ultima, nel senso che vedeva in essa e nella sua problematica metatecnoscientifica d'avanguardia simultaneamente un estremo ritorno alle origini presocratiche, eracliteo-eleatiche, del sapere, un ripervenire nell'antro stesso del metafisico che ripensa ciberneticamente l'identità processuale-differenziale del medesimo di pensiero ed essere), cfr. G. Günther, *Selbstdarstellung im Spiegel Amerikas*, pp. 31-32, pp. 41-42; Id., *Number and Logos*, pp. 318-348.

⁴⁴ Cfr. M. Heidegger, *Die Herkunft der Kunst und die Bestimmung des Denkens*.

cui è ridotto e in cui è dissolto il mondo, e l'essere-nel-mondo dell'esserci incluso, a sua/loro immagine metacibernetica.

Pertanto, come per *Weltbild* – che significa il mondo moderno risolto, cioè ontologicamente dissolto, in immagine, in quanto in-formazione –, anche per la formula di *kybernetisches Bild des Denkens* vale (ma ancora di più) che *non* si tratta di una tra le tante possibili immagini (raffigurazioni concrete riproducenti un essere esterno) che il pensiero può avere o non avere, intenzionare o non intenzionare. Bensì si tratta del fatto/evento metafisico inaudito che il pensiero non è più prerogativa propria ed esclusiva dell'esserci umano, ma è diventato un *imaging* cibernetico che “pensa” se stesso, cioè una coscienza/intelligenza artificiale di una metamacchina pensante che autoinforma, autoregola, autogoverna e autodirige se stessa automaticamente – ma senza essere più un mero robot, un semplice automa iterativo, una macchina meccanica o elettromeccanica per quanto avanzata, bensì appunto una metamacchina e quindi senza più il servizio dell'uomo che la attiva e la governa, in quanto questa metamacchina governa e pilota se stessa da sé. Anzi una metamacchina sempre meno provvista di un hardware esteriore e consistente sempre più solo in un algoritmo diffuso e incarnato nella rete elettronico-neuronale propria della materia-immaginale processuale della “realtà” autorganizzantesi.

L'apparire di questa metamacchina – quale pura Presenza di una pura *Vor-gestelltheit* – rompeva per sempre il quadro tradizionale della fisica meccanica classica, anche di quella atomica, un fatto ultramatematico-metafisico-cibernetico di cui Heidegger “poeticamente” (come dirà A. Badiou) non vorrà proprio mai veramente capacitarsi, per quanto ovvero proprio in quanto ne afferrasse tutta la terribilità e nichilistica consequenzialità. Ciò significava davvero, non solo in immagine, penetrare di nuovo nel terribile antro del metafisico (cibernetico) primordiale di cui qualche anno prima (1948/1951) aveva raddomanticamente parlato il neurofisiologo e pensatore W. S. McCulloch osservando – a proposito del sorgere delle transclassiche «machines à calculer modernes, capables de connaître et de vouloir», di «ces êtres capables de connaissance que sont les machines à calculer» – che: «Nous sommes de nouveau dans une de ces prodigieuses périodes de progrès scientifique analogue, à sa façon, à la période présocratique»⁴⁵.

⁴⁵ Cfr. W. S. McCulloch, *Dans l'antre du métaphysicien*, pp. 37-49; poi, col titolo originale: Id., *Through the Den of the Metaphysician*, pp. 142-156.

3. Data la strutturale ambiguità ed intima oscillazione del concetto di immagine, tanto che anche nella meditazione e tematizzazione heideggeriana esso sembra come svanire nel profilamento del dispositivo informatico-neocibernetico o metacibernetico, è qui opportuno riprendere l'analisi del termine partendo da alcuni suoi elementi di fondo, che permettono di intendere meglio la sua frequente tematizzazione metafisica, anche quella postheideggeriana contemporanea.

I termini εἰκῶν *eikôn* (sembianza, somiglianza, dal verbo greco εἶκα *éoi-ka*, da cui, attraverso il greco bizantino εἰκόνα *eikóna*, anche il nostro: icona), εἶδος *eidos* (aspetto, vista), *imago* e *Bild*, a cui facciamo prevalentemente riferimento nella nostra tradizione culturale europeo-occidentale quando usiamo la parola *immagine*, intenzionano aspetti e dimensioni differenti di una medesima costellazione di significato che colloca immediatamente l'intera questione dello statuto del concetto di immagine su di un piano decisamente metaestetico e metafisico, anche quando si crede di poterla collocare su di un piano solo più di competenza di una fenomenologia della percezione⁴⁶.

Tale costellazione di significato intenziona i problemi concernenti l'apparire della medesimezza dell'immagine che risulta in sé continuamente altra ed in tensione rispetto a se stessa e al proprio contenuto che essa imita, ossia intenziona quella peculiare scissione all'interno stesso dell'apparire proprio dell'immagine tra questa ed il modello di ciò che essa in quanto immagine riproduce e fa apparire. Insomma, e più precisamente, tra due livelli dell'apparire stesso: quello primordiale proprio del modello e quello derivato che un'immagine riproduce attraverso il suo proprio apparire che, a sua volta, fa da vettore all'autoapparire originario del modello riprodotto.

La peculiare questione dell'immagine riguarda pertanto l'autoapparire di una struttura primordiale e la simultanea identità e differenza con qualsiasi sua altra fenomenizzazione e riproduzione particolare. Riguarda quindi la peculiarità metafisica di una struttura che autoapparendo non appare essa stessa per far apparire ciò che come immagine tenta di riprodurla nell'apparire di un fenomenizzarsi particolare.

Detto in termini filosofici classici – non tanto ontologici, e neanche semplicemente fenomenologici, bensì, data la peculiarità apparenziale ed extrasoggettiva di questa dimensione strutturale, in termini, piuttosto, me-ontologici (e dunque propri di una paradossale fenomenologia dell'inapparente) –, la

⁴⁶ Cfr. P. Spinicci, *Simile alle ombre e al sogno*.

questione dell'immagine riguarda l'autoapparire dell'essere (inapparente) in quanto tale ed il suo distinguersi, non solo da questa o quella sua apparenza fenomenica, ma dallo stesso apparire in quanto tale.

L'essere che aparendo si fenomenizza assomiglia all'autoapparire ma non coincide con esso. Quest'ultimo, d'altro canto, ha sempre una primazia rispetto alla medesimezza dell'essere e al suo apparire. La primazia di una struttura che fa apparire ciò che è, ma che in se stessa appare non aparendo.

Per esemplificare, in modo forse un po' banale: l'avvertenza commerciale di un articolo alimentare recita: «Le immagini [riprodotte sull'incarto della confezione] hanno il solo scopo di suggerire [al consumatore] la presentazione e l'utilizzo del prodotto», riprodotto nella propria immagine idealtipica che non coincide, non corrisponde con l'immagine del contenuto reale che si presenta al consumatore allorquando egli apre la scatoletta di alluminio. (Immagine che in quanto fenomenizzazione derivata e specifica è solo un'imitazione somigliante all'immagine idealprototipica).

La lingua tedesca esprime bene queste sottili differenze e sfumature nel concetto di immagine con i termini: *Ebenbild* (che è l'immagine propria dell'essere nel suo proprio originale ed irripetibile autoapparire) contrappo-
nendola ad *Abbild* (l'immagine somigliante, somigliante a quell'immagine primordiale e dunque, in quanto replica e ripetizione di un che in sé nella sua irripetibile unicità non reiterabile, sua attenuazione, allontanamento da quell'autoapparire primigenio, suo mero riflesso più o meno fedele all'originale), *Nachbild* (cioè la copia e riproduzione iterabile dell'immagine, somigliante all'immagine propria del modello).

La struttura primordiale propria dell'immagine, che è simultaneamente se stessa e differente da se stessa, è implicitamente richiamata subito già dal famoso passo biblico del *Bereshit* [*In Principio*] ovvero del *Genesis*: «Facciamo l'uomo/l'umanità in/a nostra immagine (*b^etsalmēnū*) [בְּצַלְמֵנוּ], come nostra somiglianza (*kidmūtēnū*) [כִּדְמוּתֵנוּ]». Qui "immagine" corrisponde all'ebraico צֶלֶם (*tsèlem*); invece "somiglianza" corrisponde all'ebraico דְמוּת (*demût*).

L'immagine qui è il sostrato strutturale della somiglianza, la quale somiglianza appunto assomiglia all'immagine ma non si identifica in tutto e per tutto con essa. Pertanto la somiglianza differisce dall'immagine. La somiglianza è una immagine di secondo grado rispetto alla immagine primordiale che è l'autoapparire stesso e unico dell'Uno infinito, a cui (alla cui immagine) l'uomo, l'uno finito, assomiglia ma senza poter giammai coincidere e identificarsi del tutto con esso.

Passo e termini ebraici che, riprendendoli e facendoli propri, la tradizione

biblica greco-latina traduce nella versione greca dei Settanta e in quella latina della Vulgata rispettivamente come segue:

LXX: εἰκῶν [κατ' εἰκόνα ἡμετέραν]; Vulgata: *imago*.

LXX: ὁμοίωσις [καθ' ὁμοίωσιν]; Vulgata: *similitudo*.

LXX, I, 26: καὶ εἶπεν ὁ θεός ποιήσωμεν ἄνθρωπον κατ' εἰκόνα ἡμετέραν καὶ καθ' ὁμοίωσιν.

Vulgata, I, 26: «Et ait Deus: “Faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram”».

In che misura i termini ebraici attraverso questa loro sussunzione nell'impronta linguistica greco-latina perdano quanto è semanticamente più proprio delle radici orientali della loro tradizione di provenienza è una questione che esula da queste note. Altre tradizioni orientali, altrettanto o anche più antiche di quella ebraica, come quella cinese, tematizzano da sempre in modo più direttamente e pronunciatamente metafisico la questione dell'immagine e della sua strutturale primordialità e paradigmaticità.

In uno dei testi che compongono l'antichissimo *Libro dei Mutamenti*, lo *Yì-Jīng* (易經), si può leggere il passo seguente: «I santi saggi seppero abbracciare con lo sguardo tutte le confuse molteplicità sotto il cielo. Essi osservarono le forme e i fenomeni, e raffigurarono le cose e le loro qualità. Questo fu chiamato: le immagini 象 [*xiàng*]⁴⁷; il curatore e commentatore tedesco opportunamente aggiunge: «Qui si mostra come dalle immagini primigenie che stanno alla base dei fenomeni e delle cose sono nate le figure del Libro dei Mutamenti»⁴⁸. Ed infatti, poco più avanti, in un successivo capitolo del classico, si legge: «Perciò vi è nei Mutamenti il grande inizio primordiale, il quale genera le due forze fondamentali. Le due forze fondamentali generano le quattro immagini. Le quattro immagini generano gli otto segni»⁴⁹. Conformemente, nel libro principale del taoismo filosofico, il *Libro della Via e della sua Virtù*, il *Dào Dé Jīng* (道德經) attribuito a Lǎo-zǐ, è detto che: «La più

⁴⁷ Cfr. *I Ching. Il Libro dei Mutamenti* (1991), *Ta Chuan // Il Grande Trattato*, cap. VIII, § 1, p. 330. – L'ideogramma cinese per *immagine* 象 [*xiàng*] ha come sua lieve variante l'omofono 像.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Cfr. *ivi*, cap. XI, § 5, p. 344. – Nel suo commento R. Wilhelm spiega: «Il grande inizio primordiale (*t'ai chi* 太極) [suprema polarità] assume particolare importanza [...]. In origine *chi* è la trave maestra, quindi una semplice linea quale simbolo di una unità che viene postulata: ---. Ma insieme si postula anche una dualità, e con la dualità sorgono un sopra e un sotto. L'elemento condizionante viene rappresentato come linea indivisa, mentre il condizionato è rappresentato da una linea divisa: --. Sono queste le due forze polari fondamentali che più tardi vengono designate come *yang*, il chiaro, e *yin*, lo scuro. Per raddoppiamento nascono quindi le quattro immagini [...]. Aggiungendo un'altra linea nascono gli otto segni primordiali, o trigrammi», *ibid.*

grande immagine [dà xiàng] non ha forma [wú xíng] / La Via è nascosta e non ha nomi»⁵⁰.

Ma l'apparizione/forma del Nulla in quanto autoapparizione primordiale del fondo produttivo della fenomenicità, ma esso stesso inapparente, inimmaginabile, inafferrabile, è il tema metafisico fondante anche per altre specifiche tradizioni iniziatiche a noi più vicine, da quella della diade misterica pregreca Dioniso-Apollo a quella arabo-islamica del rapporto di unità e identità assoluta tra Allah e gli enti del mondo, uomo compreso, che venendo risucchiati dentro la unitotipotenzialità infinita del Dio unico per antonomasia (il Dio, *Allah*), finiscono per non avere altra sussistenza ontologica che quella di mera immagine (*surah* قُرُوص), come quella che momentaneamente appare e subito dopo scompare sulla superficie di uno specchio, senza lasciare alcuna traccia di sé, perché il sé non-è e non è mai stato, solo il Sé è. Tradizione semitica dell'identità metafisica assoluta ricapitolata, riformulata e portata alla sua massima potenza ed espressione concettuale, implicita nel Corano, nell'esoterismo islamico⁵¹, in special modo nei massimi pensatori sufi andalusi murciani dell'Unicità [assoluta] dell'Essere (*wahdat al-wujūd*) quali Ibn 'Arabī e Ibn Sab'īn, e l'allievo persiano di quest'ultimo Al-Balyānī⁵².

In effetti, ma con più difficoltà espositiva, mimetizzata sotto altre problematiche dialettiche, una tale considerazione è presente e rinvenibile anche nella tradizione filosofica occidentale fin dalle sue origini. Come nell'archetipico passo del *Timeo* platonico⁵³, il cui tema è l'origine dell'apparire di

⁵⁰ Cfr. *Tao Tê Ching. Il Libro della Via e della Virtù*, cap. XLI, 16, p. 105 e p. 217.

⁵¹ Cfr. A. Scarabel, *Il Sufismo*, pp. 136-137: «La Realtà vera, quindi, è Dio, e non il mondo: non è un caso che nel Sufismo il nome con cui Iddio viene più frequentemente indicato è “il Vero”, “la Realtà”, *al-Haqq* [...]: Egli è la sola Realtà, mentre il mondo è, in senso stretto, ‘adam, inesistenza [...]’. La sola Realtà, dato che qualunque altra realtà Gli si possa accostare costituirebbe una limitazione, una riduzione della Sua infinità, che cesserebbe di essere tale. È questo il senso del *tawhid* inteso come Unità divina. Per questo al-Gazālī ha combattuto la filosofia araba, derivata dalla greca, che non dà spazio alla creazione *ex nihilo* del mondo, finendo coll'ammettere l'eternità di quest'ultimo: in tal modo esisterebbe un qualcosa di coeterno a Dio ed esterno a Lui, che allora subirebbe una limitazione alla Sua infinità. / Per la dottrina del *tawhid* nulla esiste al di fuori di Dio: quindi Egli è il solo che si possa dire esistente. Quanto al mondo, puro nulla di fronte alla Realtà divina, [esso] gode tuttavia di una forma di esistenza: essa è stata spesso paragonata a quella delle immagini riflesse in uno specchio, che non hanno alcuna realtà se poste a confronto con colui che vi si specchia, ma, all'interno dello specchio, godono purtuttavia di un'esistenza illusoria, che però, per la loro possibilità di percezione, è la sola esistenza vera, o quantomeno tangibile [...]. Si parla di immagine riflessa nello specchio a ragion veduta [...], di essere immagine, cioè parte di un qualche cosa che [all'uomo] appare esterno e di cui in realtà si ritrova all'interno, unica sua ragione di esistenza». – *Immagine* in arabo corrisponde a: *surah* قُرُوص.

⁵² Cfr. Ibn 'Arabī, *Le Traité de l'unité: dit d'Ibn 'Arabī*; Awhad-al-din Balyānī, *Epitre sur l'unicité absolue*; Al-Balyānī, *Trattato dell'identità assoluta*. Cfr. L. Schaya, *La dottrina sufica dell'unità*.

⁵³ Cfr. Platone, *Τίμαιος* // *Timeo* pp. 210-211: «καθάπερ οὖν αὐτὸ τυγχάνει ζῶον αἰδιον ὄν, καὶ τόδε τὸ πᾶν οὕτως

tutte le cose, in cui l'immagine primordiale è quella immagine dell'Uno Pantemporale Totipotente infinito compiutamente conchiuso e permanente in se stesso [μένοντος αἰῶνος ἐν ἐνὶ] in quanto suo pervenire alla sembianza, che è simile ad esso, al suo estrinsecarsi, al suo aspetto, in una forma/immagine αἰὼνικα ma fratta e molteplice [κατ'ἀριθμὸν ἰοῦσαν αἰῶνιον εἰκόνα] che cerca sempre di nuovo di raggiungere quell'Uno mimandolo ogni volta di nuovo attraverso una ripetizione ritmica del sorgere e formarsi/costituirsi dei falliti tentativi di identificazione dell'uno con l'Uno, dunque del formarsi/costituirsi del numero (da 0 a 1~) che aumentando linearmente aspira, ma invano, a conchiudersi circolarmente «perché queste sono forme del tempo che imita l'eternità [αἰὼνικα] e che procede circolarmente secondo il numero [χρόνου ταῦτα αἰῶνα μιμουμένου καὶ κατ'ἀριθμὸν κυκλουμένου γέγονεν εἶδη]», sono esemplati sulla struttura autoapparente dell'*aiōn*, il pantempona totipotente in sé compiutamente totale-infinito, che permane come Uno in se stesso, e che il tempo-χρόνος (che verosimilmente si chiama così proprio perché si muove avanzando circolarmente, cioè in χορός) cerca continuamente di imitare/diventare attraverso la indefinita ripetizione ritmico-lineare di un sempre di nuovo ulteriore frammento/immagine/forma di tempo che però riproduce solo un uno e non attinge l'Uno/Zero e perciò lo imita procedendo circolarmente in una ripetizione ritmico-lineare indefinita e inconcludibile.

εἰς δύνάμιν ἐπεχείρησε τοιοῦτον ἀποτελεῖν. ἡ μὲν οὖν τοῦ ζῶου φύσις ἐτύγχανεν οὔσα αἰώνιος, καὶ τοῦτο μὲν δὴ τῷ γεννητῷ παντελῶς προσάπτειν οὐκ ἦν δυνατόν: εἰκὼ δ' ἐπενόει κινήτων τινα αἰῶνος ποιῆσαι, καὶ διακοσμῶν ἅμα οὐρανὸν ποιεῖ μένοντος αἰῶνος ἐν ἐνὶ κατ'ἀριθμὸν ἰοῦσαν αἰῶνιον εἰκόνα, τοῦτον δὲν δὴ χρόνον ὠνομάκαμεν / E poiché il modello si trova ad essere un eterno vivente, così anche questo universo egli tentò di renderlo tale nei limiti del possibile. Ora, la natura di quel vivente, essendo eterna, non era possibile adattarla pienamente a ciò che è invece generato; ecco dunque che egli pensa di produrre un'immagine mobile dell'eternità [αἰὼνικα] e, nell'atto di ordinare il cielo, pur rimanendo l'eternità [αἰὼνικα] nell'unità, ne produce un'immagine eterna [αἰὼνικα] che procede secondo il numero, che è precisamente ciò che noi abbiamo chiamato "tempo". – Si veda anche la puntuale traduzione commentata dell'intero passo (36e-38c) platonico che ne dà G. Casertano, *Il nome della cosa*, pp. 372-374 (nel § intitolato: «*Qui si stabilisce la differenza tra tempo ed eterno e si mostra come il tempo, con le sue parti e le sue forme, imita l'eterno*»). – A proposito di queste ultime, le parti e le forme del tempo, Platone, com'è noto, precisava (37e-38b) che «i giorni e le notti e i mesi e gli anni [...] sono parti del tempo [μέρη χρόνου] e l'era" e il "sarà" sono forme di tempo [χρόνου γεγονότα εἶδη] che hanno avuto nascita e che noi attribuiamo erroneamente, senza avvedercene, all'essere eterno. Giacché [...] solo l'"è" gli si addice, mentre l'"era" e il "sarà" occorre dirli della generazione che procede nel tempo, poiché sono due movimenti; laddove ciò che rimane sempre identico a se stesso, senza muoversi, non è il caso che divenga più vecchio o più giovane al trascorrere del tempo, né che "divenne" un tempo, né che "sia divenuto" adesso, né che "diverrà" un giorno – nulla, in ultima analisi, di quanto la generazione ha attribuito alle cose sensibili in movimento, perché queste sono forme del tempo che imita l'eternità [αἰὼνικα] e che procede circolarmente secondo il numero [χρόνου ταῦτα αἰῶνα μιμουμένου καὶ κατ'ἀριθμὸν κυκλουμένου γέγονεν εἶδη]», cfr. Platone, *Τίμαιος* // *Timeo*, pp. 211-213.

Immagine è dunque un apparire che, qualsiasi cosa/oggetto essa rappresenti e riproduca, cerca di imitare quell'autoapparire strutturale che (la) fa apparire ma che esso stesso non appare restando celato in se stesso. Immagine è forma dell'apparire di quell'autoapparire strutturale, che in se stesso e in quanto tale resta sempre inapparente, e perciò apparenza di esso. Il problema è che proprio quell'autoapparire strutturale è immagine, l'immagine-matrice che simultaneamente fa apparire, a propria somiglianza, l'immagine ritirandosi da essa in una presente assenza ovvero in una inapparente presenza.

In tal senso è metafisicamente confermato quanto tradizionalmente anche l'etimologia ipotizza, cioè la derivazione del termine *imago* dal termine *imitago* (verosimilmente da una sua contrazione: *im[it]ago*)⁵⁴. A sua volta, però, la *imitago* propria della *imago* deriva dal contenuto strutturale della sua originaria accezione metafisico-ontologica romana, vale a dire al suo essere l'imitazione/immagine ancestrale in quanto calco di cera della maschera mortuaria di avi defunti prominenti⁵⁵, e dunque l'apparire in effigie di un'assenza che riproduce la più acuta e possente presenza di uno autoapparire originario, quello degli antenati, che continua ad operare e a scorrere (nelle generazioni dei loro discendenti che sono altri, ma che simultaneamente non sono altro che la perdurante sopravvivenza dei defunti medesimi, di qui il frequente ed irriflesso scivolamento dell'accezione di *imago* in

⁵⁴ Cfr. la voce *īmāgo*: «I. an imitation, copy of a thing, an image, likeness (i. e. a picture, statue, mask, an apparition, ghost, phantom; the latter only poet. and in post-Aug. prose; cf.: simulacrum, effigies, statua, sigillum): *imago ab imitatione dicta*, Paul. ex Fest. p. 112 Müll.; cfr. *imago dicitur quasi imitago*, Porphy. Hor. C. 1, 12, 4», in *A Latin Dictionary*; cfr. <http://www.perseus.tufts.edu/>. Cfr. s.v. anche O. Pianigiani, *Vocabolario etimologico della lingua italiana*; Id., *Aggiunte, correzioni e variazioni al vocabolario etimologico della lingua italiana*, = (www.etimo.it): «lat. *imagine[m] quasi imitagine[m]* (come dice Porfirio), o meglio *mimagine[m]*, dalla stessa radice del gr. *mimos* imitatore, *mimēomai* imito».

⁵⁵ Cfr. s.v. *īmāgo*: «[...] I. B. - In partic., an ancestral image of a distinguished Roman (of one who had been aedile, praetor, or consul; usually made of wax, and placed in the atrium of a Roman house, and carried in funeral processions» in, *A Latin Dictionary. Founded on Andrews' edition of Freund's Latin dictionary*; cfr. <http://www.perseus.tufts.edu/>. Sul legame diretto dell'*imago* con la consistenza ontologica e sociale dell'effigiato (cioè del rappresentato), cfr. s.v. *immagine* anche O. Pianigiani, *Vocabolario etimologico della lingua italiana*; Id., *Aggiunte, correzioni e variazioni al vocabolario etimologico della lingua italiana*= (www.etimo.it): «lat. *nobilem* per **gnobilem* ossia notabile, insigne: dal latino *noscere* per **gnoscere* conoscere. [L'occupare le più distinte cariche dello Stato dava una particolare considerazione alle famiglie romane, e quelli che sostenevano, o i maggiori dei quali avevano sostenuto tali impieghi chiamavano "nobili" ossia *notabili, conosciuti, insigni*, ed avevano il diritto di esporre nell'atrio della loro casa le proprie immagini, le quali poi venivano portate dietro in processione ne' loro funerali. Quanto era maggiore il numero delle immagini, tanto più era tenuta in considerazione la famiglia: e chi non poteva far mostra di alcuna immagine era conseguentemente "ignobile", cioè, persona non conosciuta, di bassa nascita]».

mero spettro, apparizione fantasmatica di un morto), cioè a far apparire, restando inapparente. *Imago* vale quindi come la rappresentazione della ir-rappresentabile medesimezza dell'alterità: i trapassati sono/siamo e non-sono/non-siamo noi stessi presenti (come nella immagine poetico-metafisica dell'«occulto [...] Dio-fiume del sangue, [del] Nettuno del sangue // *jenen verborgenen [...] Fluß-Gott des Bluts. [...] O des Blutes Neptun*» di cui cantava Rilke nella terza delle sue *Elegie Duinesi*)⁵⁶.

Ma anche nella differente radice della parola tedesca *Bild*, le implicazioni della dimensione metafisico-ontologica e di quella temporale (che fanno tutt'uno) vengono preservate. Laddove nel latino *imago* viene sottolineato l'enigmatico apparire di un che di scomparso che in quanto tale continua a far riapparire innanzitutto la propria inapparenza, in *Bild* viene forse ancor più sottolineata la forza plasmatrice formativo-costruttiva di questo autoapparire primordiale che fa apparire ma che non appare mai in se stesso in quanto tale; in quanto tale, esso è ir-rappresentabile ovvero rappresentabile solo come altro da se stesso. Come l'Analogon-differenziale di se stesso, della propria strutturale proteiforme autoapparenzialità.

Peraltro la radice *im* di *im[it]ago* risuona anche nel cuore della stessa parola tedesca *Nachahmung*, cioè imitazione, nel senso letterale di ripetizione/riproduzione a posteriori di una immagine-modello a priori, ossia immagine secondaria di una precedente immagine primordiale, di una *Vorahmung* (una pre- o ur-immagine da imitare, prefigurazione, urschema, proprio di un autoapparire primordiale che non si lascia fissare e cristallizzare in una sola apparizione, e quindi risulta come lo sfondo inapparente, il fondo immaginale proiettivo delle immagini).

4. Ritornando al panorama contemporaneo, dal punto di vista strettamente filosofico, segnatamente post-heideggeriano, se si prescinde da alcuni specifici lavori di G. Deleuze sull'«immagine del pensiero»⁵⁷, è però tutta la più recente elaborazione di pensiero di Jean-Luc Nancy (che anche a quella di Didi-Huberman non è estranea) ad offrire un intenso registro interpretativo neometafisico circa la questione della struttura delle immagini e del loro sostrato, che appunto giace attivo *au fond des images*, come recita il titolo

⁵⁶ Cfr. R. M. Rilke, *Elegie Duinesi // Duineser Elegien*, pp. 16-17.

⁵⁷ Cfr. G. Deleuze, *Proust e i segni*, in particolare pp. 89-96; Id., *Differenza e ripetizione*, p. 211 ss. e *passim*; Id., *Cinema. Vol. 2: L'Immagine-tempo*.

del principale lavoro di Nancy sul tema⁵⁸, accanto ad altri suoi più brevi testi complementari in merito⁵⁹.

Ciò che caratterizza la peculiare impostazione critica di Nancy è che anche la precisa ricostruzione storico-filosofica della questione del concetto di immagine e delle sue fonti (dalla tradizione ebraica e greco-romana al pensiero di Kant, da Heidegger a Blanchot) è, nel contesto filosofico di diverse occasioni e circostanze decostruttivo-ermeneutiche post-dialettiche, simultaneamente riproiettata verso la sua più estrema interpretazione neo-metafisica.

Variando la sottolineatura della compresenza ora del suo carattere apparente/inapparente di *imago*, ora di quello formativo-costruttivo di *Bild*, che l'apparenta strettamente alla forza immaginativa della kantiana *Einbildungskraft*, l'immaginazione⁶⁰, l'immagine risulta per Nancy l'imitazione/riproduzione di una forma dell'apparire, un'apparenza, dell'autoapparire strutturale primordiale che rende possibile l'apparizione, ma proprio perciò in se stesso e in quanto tale, giace (scomparendo) celato ed inapparente al suo fondo.

Se per Kant "l'immagine pura di tutti gli oggetti è il tempo" [*Critica della ragion pura*, A 142], è perché il tempo è il movimento stesso della sintesi, della produzione dell'unità: il tempo è l'unità stessa che si anticipa e si succede proiettandosi senza fine avanti a sé, cogliendo in ogni momento – in questo momento inafferrabile – il presente in cui si presenta la totalità [...]. Questa immagine pura è l'immagine delle immagini, l'apertura dell'unità in quanto tale»⁶¹. «Quando Heidegger comincia ad analizzare la costituzione dello schematismo kantiano, la prima immagine che gli viene in mente per spiegare l'immagine è, apparentemente senza motivo, quella di una maschera mortuaria. La maschera mortuaria [cioè l'*imago*, AG] fa vedere tanto l'"immagine" che la "veduta" del morto: come si mostri o appaia, quale sia il suo aspetto o l'aspetto di un morto in generale. Ogni riproduzione – per esempio la fotografia di una maschera mortuaria – è immagine in quanto presenta e mostra questa prima mostrazione. Immagine dell'immagine, quindi – e perfino immagine dell'immagine pura dello schema: perché è proprio ad esso che si vuole arrivare: la *veduta* in cui si fa vedere il volto senza guar-

⁵⁸ J.-L. Nancy, *Au fond des images*; trad. it. parziale in Id., *Tre saggi sull'immagine*. – Una traduzione integrale è invece quella tedesca, molto importante per la comprensione di alcune accezioni e soluzioni interpretative dei termini filosofici franco-tedeschi in gioco, cfr. Id., *Am Grund der Bilder*. – Lo stesso vale per la versione americana: Id., *The Ground of the Image*, aumentata – con l'aggiunta della traduzione di altri tre brevi testi: *Visitation (de la peinture chrétienne)* 2000, *Nous autres* (2003) e *Souveraine en peinture* (2004) – rispetto all'edizione originale francese.

⁵⁹ Cfr. Id., *L'immagine* (2003), pp. 13-28; Id., *Corpi guardati*, pp. 37-51; Id., *Schema-Immagine-Danza*, pp. 65-94. Cfr. F. Ferrari, *De l'iconographie*, pp. 147-162.

⁶⁰ A cui – nella interconnessione metafisica tra lo schema temporale kantiano quale immagine pura, ovvero immagine matrice dell'immagine fenomenica, e la sua ripresa tematica nell'accezione ekstatico-orizzontale heideggeriana di *Bild* riferita alla forza eidetico-performativa che giace al fondo dell'*imago* intesa quale maschera mortuaria – Nancy dedica il fondamentale saggio intitolato *L'imagination masquée*, pp. 147-179.

⁶¹ Cfr. Id., *Tre saggi sull'immagine*, p. 23.

do di colui che non vede più. Volto di colui che non ha vista, questa è l'immagine esemplare [Cfr. M. Heidegger, *Kant e il problema della metafisica*, § 20]⁶².

Pertanto l'immagine è in sé sempre ambigua, essa è «mostrazione del fondo»⁶³, «ciò che presenta la presenza»⁶⁴. Ed essa è ambivalente: «Soltanto immagine / immagine autentica»⁶⁵; è una intimità che autoapparendo si espone e, rivelandosi, risulta toccante. Come l'immagine di un ritratto. «Un ritratto tocca, altrimenti è solo una foto d'identità, una foto segnaletica, non un'immagine. Ciò che tocca è un'intimità che si porta in superficie. Ma il ritratto è qui solo un esempio. Ogni immagine ha qualcosa del "ritratto", non perché riproduca i tratti di una persona, ma perché *trae* [...], *estrae* qualcosa, un'intimità, una forza»⁶⁶. L'immagine «mi getta in faccia un'intimità che mi arriva in piena intimità – attraverso la vista, l'udito, o il senso stesso delle parole. L'immagine, infatti, non è soltanto visiva: è anche musicale, poetica, tattile, olfattiva, gustativa, cinestetica ecc. [...]. L'immagine visiva fa certamente da modello»⁶⁷. In tal senso l'immagine è sempre materiale, in quanto essa «è la materia del distinto»⁶⁸, ossia del fondo strutturale primordiale, l'autoapparire che la fa aprire ed apparire, fondo che «viene sempre dal cielo»⁶⁹, il quale ultimo «è per essenza distinto, e per essenza si distingue dalla terra che mette in luce. È esso stesso la distinzione e la distanza: la chiarezza estesa, lontana e vicina, la fonte di luce che niente illumina (*lux*), ma per mezzo della quale tutto è illuminato e tutto entra nella distinzione»⁷⁰. Perciò «l'immagine è [...] il suo proprio cielo»⁷¹, il suo proprio celeste [s]fondo. Ma

il fondo scompare. Scompare nella sua essenza di fondo, che è quella di non apparire. Si potrebbe dire che, scomparendo, il fondo appare per quello che è. Scomparendo come fondo, esso passa interamente nell'immagine. Non per questo, però, il fondo appare, e l'immagine non ne è la manifestazione né il fenomeno. Il fondo è la forza dell'immagine, il suo cielo e la sua ombra. Questa forza preme "al fondo" dell'immagine o, meglio, è la pressione che il fondo esercita sulla superficie – cioè sotto di essa, in questo non-luogo impalpabile che non è semplicemente il "supporto", ma il *rovescio* dell'immagine [...] il senso insensibile ("intelligibile")

⁶² Cfr. *ivi*, p. 24.

⁶³ Cfr. *ivi*, p. 26.

⁶⁴ Cfr. *ibid.*

⁶⁵ Cfr. *ivi*, p. 34.

⁶⁶ Cfr. *ivi*, p. 35.

⁶⁷ Cfr. *ibid.*

⁶⁸ Cfr. *ivi*, p. 47.

⁶⁹ Cfr. *ivi*, p. 37.

⁷⁰ Cfr. *ivi*, p. 38.

⁷¹ Cfr. *ivi*, p. 39.

come tale sentito direttamente nell'immagine. / L'immagine congiunge la forza e il cielo con la cosa stessa. È l'unità intima di questa congiunzione⁷².

Che è una congiunzione intimamente chiara e distinta. «Chiara e distinta, l'immagine è un'evidenza. È l'evidenza del distinto, la sua stessa distinzione»⁷³, ossia quella del suo stesso fondo. Perciò, «c'è *immagine* solo se c'è questa evidenza [...] L'immagine deve toccare la presenza invisibile del distinto, deve toccare la distinzione della sua presenza»⁷⁴. Questo, il fondo dell'immagine e delle immagini, è il distinto invisibile (proprio dell'ambito dell'*imago*); e «il distinto è invisibile [...] perché non appartiene all'ambito degli oggetti, della loro percezione e del loro uso, ma a quello delle forze»⁷⁵ apollinee plastico-formative (proprie del *Bild*) che mitigandone la terribilità dionisiaca, dandogli una forma, una configurazione, fanno apparire l'inapparente. Perciò «l'immagine è l'evidenza dell'invisibile»⁷⁶. E «ogni immagine è una delimitazione finita del senso infinito, che si rivela infinito solo per mezzo di questa delimitazione, solo attraverso il tratto della [inesauribile] distinzione»⁷⁷. Insomma, attraverso la continuamente delimitante distinzione apollinea

è il fondo [dionisiaco] che sale fino a noi nell'immagine. La [...] separazione dell'immagine [costituisce], insieme, una protezione contro il fondo e un'apertura verso di esso. In realtà il fondo è distinto come fondo solo nell'immagine: senza di essa ci sarebbe solo aderenza indistinta. Anzi, nell'immagine, il fondo si distingue sdoppiandosi. Il fondo è la profondità di un possibile naufragio e la superficie del cielo luminoso. L'immagine vaga, portata dall'onda, scintillante al sole, adagiata sull'abisso, bagnata dal mare, ma anche lucente di ciò che, insieme, la minaccia e la porta⁷⁸.

Tutto ciò conduce o meglio riconduce alla più antica questione (metafisico-teologica) della rappresentazione: l'immagine è infatti una presenza che espone e rappresenta in sua vece, ri/presenta, un'altra presenza. Laddove però un'immagine rappresenta solo se stessa senza rinviare a ciò che costituisce il fondo inapparente, presente-assente, del suo apparire, essa scade a mero idolo, *eidolon*. Perciò il pensiero monoteista della tradizione ebraico-greca vietava la fabbricazione ed il culto di *eidola*. «Il comandamento riguarda la produzione di forme consistenti [...], come una statua, e destinate a fare da idolo. È

⁷² Cfr. *ivi*, p. 41.

⁷³ Cfr. *ivi*, p. 47.

⁷⁴ Cfr. *ibid.*

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ Cfr. *ivi*, p. 48.

⁷⁸ Cfr. *ivi*, pp. 48-49.

dell'idolatria, quindi, che si tratta, e non dell'immagine in quanto tale né della "rappresentazione". L'idolo non è la rappresentazione di un dio, ma un dio fabbricato [...]. È un'immagine che si ritiene abbia valore [divino] per se stessa e non per quello che rappresenta, un'immagine che è di per sé una presenza divina»⁷⁹, e dunque una nuova divinità autonoma e indipendente contrapposta all'unica divinità. Ma non è l'immagine in quanto tale di Dio – che in sé non ha forma né immagine – ad essere condannata. Infatti, «il dio d'Israele, non avendo forma, non ha nemmeno immagine: non ha somiglianza se non con l'uomo, e questa non è una somiglianza di forma o di materia (l'uomo è fatto a immagine di ciò che è senza immagine). Ciò che viene condannato, quindi, è ciò che non è "immagine di", ma presenza affermata, presenza pura in qualche modo, presenza massiccia che si riduce al suo essere-là»⁸⁰, ossia a una semplice-presenza chiusa in se stessa che non rinvia al suo proprio fondo di apparizione, non ne (ri)presenta la presente-assenza, non lo/la rappresenta. «L'idolo, pertanto, non viene condannato perché è copia o immagine che imita, ma perché è presenza piena [solo di se stessa], spesso, presenza di o in un'immanenza in cui nulla si apre»⁸¹. Invece il vero e unico Dio è la pura apertura di una presenza continuamente assente ovvero di un'assenza continuamente presente, giammai cristallizzabile in una forma-immagine se questa è solo più delimitata ed autoreferenziale, la presenza-assenza/assenza-presenza propria del «dio-che-è-parola (il cui nome per questo motivo è impronunciabile, perché non è niente di detto, ma il dire stesso)»⁸². In questa precisa distinzione e contrapposizione tra una totalità chiusa ed una apertura infinitaria, Nancy fa riferimento anche al pensiero di Lévinas, ma non manca di far osservare ad integrazione che «sempre nel pensiero monoteista [...], secondo una linea più specificamente cristiana, c'è anche un'interpretazione dell'"immagine" come "visibilità dell'invisibile", per esempio in Paolo di Tarso, in Origene, nello Pseudo-Dionigi»⁸³.

Una linea questa che da sola condurrebbe verso il mondo orientale-europeo della lunga tradizione metafisico-teologica ortodossa greco-bizantina e russo-slava del culto della luce d'oro che risplende nelle *icone*⁸⁴.

⁷⁹ Cfr. *ivi*, p. 58.

⁸⁰ Cfr. *ivi*, pp. 59-60.

⁸¹ Cfr. *ivi*, p. 60.

⁸² Cfr. *ibid.*

⁸³ Cfr. *ivi*, p. 59, n. 10.

⁸⁴ Su ciò cfr. almeno P. A. Florenskij, *Le porte regali*; Id., *Iconostasi*.

Allorquando la rappresentazione pretende di chiudere totalisticamente in se stessa quell'infinito giammai in sé totalmente rappresentabile, in quanto giammai simultaneamente tutto compresente in quanto tale nella sua infinità, la rappresentazione compie una violenza, non solo perché la parte pretende di stare al posto del tutto inesauribile, ma soprattutto perché pretende di rappresentare ciò che è in se stesso irrepresentabile, giacché è la infinita Presenza intensiva ed estensiva che contiene simultaneamente in sé, ed È, tutti i presenti passati, presenti e futuri.

Cosicché l'immagine autentica non scade a idolo, perché non divinizza né ontologizza se stessa, cioè non infrange il divieto della impossibilità per il finito di rappresentare/ri-presentare totalmente e non solo parzialmente, frammentariamente, l'infinito, ovvero la pretesa di rappresentare/presentare/ri-presentare in una semplice-presenza la simultanea Presenza infinitamente intensiva ed estensiva di tutti i presenti passati, presenti e futuri. Laddove questa vana pretesa viene invece esercitata, viene solo presentata la semplice-presenza totalitaria della violenza. Violenza nei confronti dell'immagine stessa, dell'uomo che la guarda (perché essa lo guarda), e soprattutto dell'irrepresentabile che non appare mai totalmente, bensì si arresta sempre solo all'inizio del suo autoapparire proprio per evitare di distruggere con la sua tremenda totipotente compresenza infinita la fragile finitezza dell'umano. È in fondo proprio ciò che esprimeva Rilke, appunto con una mirabile immagine poetica, nell'attacco della prima delle sue *Duineser Elegien*⁸⁵.

Si potrebbe dire che qui la stessa tremenda ma bella infinità dell'angelo sta quasi essa stessa, con la sua presenza, solo ad immagine rappresentativa della ancor più vasta e superiore infinità del Tremendo del Principio Divino stesso la cui Presenza inappare nell'apparire dell'angelo. Se l'angelo non fosse attento a questa sfumatura tra infiniti minori e maggiori, rischierebbe di autodivinizzarsi e di trasformarsi da immagine rappresentativa aperta, che rinvia sempre al suo signore, a mero idolo autoreferenziale.

Siccome è facile, in quanto è nella struttura della stessa costituzione apparenziale della fenomenicità di interpretarsi deiettivamente a partire dal pro-

⁸⁵ Cfr. R. M. Rilke, *Elegie Duinesi / Duineser Elegien*, cit., pp. 2-3: «Ma chi, se gridassi, mi udrebbe, dalle schiere / degli Angeli? e se anche un Angelo a un tratto / mi stringesse al suo cuore: la sua essenza più forte / mi farebbe morire: Perché il bello non è / che il tremendo al suo inizio, noi lo possiamo reggere ancora, / lo ammiriamo anche tanto, perch'esso calmo, sdegnava / distruggerci. Degli Angeli ciascuno è tremendo. // *Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel / Ordnungen? und gesetzt selbst, es nähme / einer mich plötzlich ans Herz: ich verginge von seinem / stärkeren Dasein. Denn das Schöne ist nichts / als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen, / und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäh, / uns zu zerstören. Ein jeder Engel ist schrecklich*».

prio contrario, che l'immagine possa continuamente scivolare a rappresentare solo se stessa, come mera imitazione e riproduzione di una cosa, e non anche ed innanzitutto il fondo strutturale che come uno sfondo la fa apparire, e dunque a trasformarsi in mero idolo (così come l'*imago* rischia continuamente di ribaltarsi in mero fantasma, spettro, o effigie decorativa; o come il *Bild* in mera figura e illustrazione), è comprensibile la diffidenza che ha da sempre accompagnato lo status dell'immagine, e che Nancy considera il risultato dell'antico saldarsi in uno della interpretazione negativa dell'immagine in quanto idolo propria del monoteismo semitico con la svalutazione ontologica dell'immagine sostenuta dalla interpretazione eidetico-platonica greca e neoplatonico-ellenistica, saldatura il cui effetto perverso raggiunge paradossalmente il suo culmine soprattutto oggi nel carattere romano-tardoimperiale proprio della contemporanea società occidentale euroamericana dello spettacolo planetario, in quanto appunto civiltà delle immagini fondata su di un caleidoscopio di mere immagini che rinviano ad ulteriori immagini, la cui consistenza rappresentativa consiste nell'essere appunto solo più immagini inconsistenti, senza fondo, che rinviano ad altre immagini, e così via all'infinito (all'indefinito).

Perciò, «comunque ci si ponga nei confronti del divieto della rappresentazione [...], bisognerà riconoscere che l'interpretazione iconoclasta del precetto implica una condanna delle immagini, solo in quanto presuppone una certa interpretazione dell'immagine: l'immagine deve essere pensata come presenza chiusa [...] e murata in una "stupidità di idolo". L'immagine svilta in quanto seconda, imitatrice e quindi inessenziale, derivata e inanimata, inconsistente e ingannevole: niente ci è più familiare di questo tema»⁸⁶.

Infatti, secondo Nancy,

per tutta la storia dell'Occidente, [questo tema] risulta dall'alleanza che è avvenuta (e che, probabilmente, ha suggellato l'Occidente in quanto tale), tra il precetto monoteista e il tema greco della copia o della simulazione, dell'artificio e dell'assenza di originale. È evidentemente da questa alleanza che derivano, fino a noi, una diffidenza costante verso le immagini, anche in seno alla cultura che ne produce a profusione, il sospetto nei confronti delle "apparenze" o dello "spettacolo" e una certa critica compiacente della "civiltà delle immagini". Così come d'altronde ne derivano anche, *a contrario*, tutte le operazioni di difesa e di celebrazione delle arti, e tutte le fenomenologie⁸⁷.

Ed è precisamente per questo ambivalente atteggiamento storico-culturale che, secondo Nancy, non si deve mai dimenticare, in tale contesto in-

⁸⁶ Cfr. J.-L. Nancy, *Tre saggi sull'immagine*, p. 61.

⁸⁷ *Ibid.*

terpretativo, di «far scivolare nell'interstizio dell'alleanza *greek-jew*, e forse come il suo operatore complesso, la figura *romana*: una fiducia nelle immagini, la cui duplice polarità – barocca e/o romantica o ancora cattolica e/o fascista [...] – è reperibile [anch'essa] lungo tutto il corso della nostra storia»⁸⁸ occidentale.

La comprensione dell'immagine, di «questo problema della “rappresentazione”»⁸⁹, richiede quindi di «essere attenti a quest'alleanza costitutiva della nostra storia; essere attenti a ciò che in essa crea contemporaneamente connessione e sconnessione, a ciò che congiunge due motivi, ma anche a ciò che li disgiunge»⁹⁰. Il duplice motivo è, da una parte, quello del divieto biblico «di un Dio che non se la prende affatto con l'immagine, ma che dà la sua verità solo nel ritrarsi della sua presenza: una presenza il cui senso è un *absenso* (*absens*) [così scrive qui Nancy, riprendendo un termine coniato da Blanchot⁹¹, cioè un senso assente nella sua conchiusa compiutezza]»⁹², e, dall'altra, quello dell'esigenza greca «di un'idealità logica [...], cioè di una forma o di un'immagine, intelligibile, che *forma* l'intelligibilità stessa»⁹³. Cosicché «se l'*absenso* condanna la presenza che si dà come completezza di senso, l'*idea* svilisce l'immagine sensibile che non è altro che il suo riflesso, il riflesso degradato di un'immagine più alta. L'*absenso* apre però il suo ritrarsi nel mondo stesso, e l'immagine sensibile indica l'*idea* o ne è l'indice»⁹⁴.

Ciò significa che il tratto semitico-greco e a suo modo anche quello più superficiale romano, nel loro intreccio, e al di là delle loro specifiche differenze e motivazioni, pongono l'accento sull'immagine in quanto «non una presenza massiccia e tautologica al cui cospetto prosternarsi, ma la presentazione di un'assenza aperta nel dato [sensibile] stesso»⁹⁵. E proprio questa presentazione di una Assenza aperta, giammai totalmente presente, «si è chiamata *rap-presentazione*»: «la rappresentazione [...] è la presentazione di ciò che non si riduce a una presenza data e compiuta (o data come compiuta) [come nel caso semitico], oppure [come nel caso greco] è la messa in presenza di una realtà

⁸⁸ Cfr. *ivi*, pp. 61-62, n. 18.

⁸⁹ Cfr. *ivi*, p. 62.

⁹⁰ Cfr. *ibid.*

⁹¹ Sul pensiero dell'immagine, cfr. i cospicui materiali di e su Blanchot raccolti in *Von Ähnlichkeit zu Ähnlichkeit*, hrsg. von M. Gutjahr - M. Jarmer.

⁹² Cfr. J.-L. Nancy, *Tre saggi sull'immagine*, p. 62.

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ Cfr. *ivi*, p. 63.

(o di una forma) intelligibile attraverso la mediazione formale di una realtà sensibile»⁹⁶. Oppure, come nel caso romano, è la rappresentazione di una serie infinita di potenti ma superficiali presenze, immagini, rinvianti le une alle altre senza alcun fondo monoteistico o logico.

Tanto che «si potrebbe sintetizzare [...] così tutta la questione: un duplice non-volto ebreo-greco, di cui un destino romano farà il ritratto»⁹⁷. «La duplice costituzione giudaico-greca della rappresentazione [che Nancy chiamava appunto “romana”] implica una distanza interna, che certamente non esclude la potenza (basta l’immagine di Roma a ricordarcelo), ma che la subordina in qualche modo alla presenza»⁹⁸.

Anzi, proprio nel corso di questa storia, nel momento in cui un’immagine penserà di poter diventare l’Immagine e di poter contenere in se stessa e manifestare direttamente e immediatamente tutta la pienezza della Presenza metafisica, coincidendo una volta e per tutte con essa, si produrrà attraverso questa presentazione totalitaria il tentativo della cancellazione della rappresentazione stessa e quindi della cancellazione del tratto comune proprio di quella costitutiva alleanza semitico-greca, col suo effetto romano, che, svalutando l’immagine, sottolineava sempre che essa resta sempre e solo più rappresentazione limitata di un fondo di infinita Presenza in se stesso irrapresentabile totalmente, in quanto sempre altro da essa e dalla sua presenza finita che può solo parzialmente, frammentariamente e per questa incompletezza reiteratamente rappresentarlo.

Questo tentativo di compimento della rappresentazione, e quindi di suo annientamento e chiusura in un’Immagine di piena e assolutamente compiuta Presenza, e quindi il tentativo di cancellazione del motivo semitico-greco di limitazione dell’immagine stessa rispetto al suo fondo, Nancy lo vede operato nella sussunzione del tratto destinale tardo-imperiale romano con la sua fiducia (di fondo peculiarmente scettica) nel potere delle immagini (comunque da essa ritenute superficiali ed inconsistenti) da parte della perversa volontà totalizzante di verità, di rappresentazione, visione, immagine, *Weltanschauung* assoluta, propria del nazismo tedesco e della *Shoah* da esso perpetrata. L’Olocausto, il genocidio nei campi di concentramento, è consistito infatti anche in una «cancellazione della rappresentazione stessa o della possibilità della

⁹⁶ Cfr. *ibid.*

⁹⁷ Cfr. *ivi*, p. 70.

⁹⁸ Cfr. *ivi*, pp. 86-87.

rappresentazione»⁹⁹, nel perverso tentativo di «far venire alla presenza ciò che non è dell'ordine della presenza»¹⁰⁰.

«Ad Auschwitz l'Occidente è giunto a toccare [...] la volontà di presentarsi ciò che è fuori-presenza, la volontà, quindi, di una rappresentazione senza resti [...], proprio il contrario del monoteismo [semitico], della filosofia [greca] e dell'arte [romano-europea]»¹⁰¹. Ciò vuol dire che «è proprio in seno alla nostra storia occidentale che è sorto [...] e si è scatenato questo “stretto contrario”, questa contrazione stravolta e rivoltante di noi stessi»¹⁰². Ad Auschwitz «si esercitava una vendetta dell'Occidente contro se stesso, contro la propria apertura – l'apertura, appunto della (*rap*)presentazione»¹⁰³.

L'ordine nazista, il suo *Führer*, il suo archetipo ariano, le SS e tutta la *Weltanschauung* non devono risplendere di gloria [come le effigi delle *images* romane], ma devono essere presenti con una presenza integrale, che – punto decisivo – rimanda solo al proprio essere-presente, alla propria immediatezza, alla propria evidenza che si manifesta da sé [...] e che non manifesta nient'altro che questa manifestazione stessa»¹⁰⁴. Si tratta quindi, «in un certo senso [...], dell'esatto rovescio della rivelazione monoteista [...]. L'iper-rappresentazione nazista è la rivelazione rovesciata, la rivelazione che rivelando non ritrae il rivelato, ma al contrario lo esibisce, lo impone impregnando di esso tutte le fibre della presenza e del presente»¹⁰⁵.

In tal senso Auschwitz è «uno spazio organizzato perché la Presenza stessa, la presenza che si mostra e mostra con essa il mondo senza resti, si offra lo spettacolo di annientare ciò che, per principio, porta il divieto della rappresentazione»¹⁰⁶ assoluta. Lo sterminio è dunque anche ed innanzitutto uno sterminio metafisico, lo sterminio di quel che è «capace di inquinare la presentazione stessa della presenza autentica»¹⁰⁷.

In quanto il fondo metafisico immaginale si ritrae e ritira nelle immagini facendole apparire simultaneamente desaparendo in esse, si può ben dire che tale fondo si incorpora nel corpo delle immagini. Ed infatti “incorporazione”, in quanto esposizione di questo balenante ritrarsi del fondo delle (nelle) immagini, è la magica parola-chiave del pensiero metafisico-immaginale (non scevro talvolta di una certa *allure* taoista ed esoterico-islamica) di J.-L. Nancy.

⁹⁹ Cfr. *ivi*, p. 65.

¹⁰⁰ Cfr. *ibid.*

¹⁰¹ Cfr. *ivi*, p. 79.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ Cfr. *ivi*, p. 74.

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ Cfr. *ivi*, p. 75.

¹⁰⁷ *Ibid.*

Perciò è anche attraverso la riproduzione scritta di uno *stream* di immagini che scorrono in superficie sull'abisso del loro inafferrabile fondo, che il pensiero di Nancy cerca mirabilmente di esprimere l'autoesposizione di questa strutturale connessione-incorporazione metamorfico-immaginale puramente emergente e sopravveniente:

Corpo che nuota è pinna, ala e squama lucente, si fa corrente e massa liquida, si fa alga e chiarore glauco. Corpo che mangia diviene sapore e sugo, boccone di fibre e spezie, succhi spremuti, espansione gustosa. Corpo che gioisce esasperandosi nel suo spasimo, che si tramuta in fremito indurito e va via in schizzo e interruzione. Ogni volta, corpo è altro, e un altro rispetto allo stesso che esso è in tutti i suoi *avatars*, in tutte queste metamorfosi divine attraverso cui fa visita a se stesso, come un angelo o un demone proveniente dal più distante altrove. Corpo è venuta in sé dell'inconoscibile, come irruzione e intrusione di altri corpi, ingestioni, intussuscezioni, incarnazioni [...]. È cinghia tesa o pugno rilassato, massa sommersa dal sonno, palmo contro la fronte, eco della propria voce nella testa [...]: un intero macchinario troppo sensibile, troppo suscettibile rispetto a ciò che altro non è se non sempre di nuovo l'eccesso di ogni cosa – e di se stesso – sulla semplice manutenzione della sua macchina [meccanismo]. Perché infatti non c'è macchina [meccanismo]: non vi è che desiderio [...]. Esso [il corpo] è oriente e occidente, zenit e nadir, spartizione e incrocio, regioni dell'aria, estraneo, infine, rispetto al mondo di cui custodisce il segreto – ogni corpo ripiegato e dispiegato in segreto del mondo. Corpo, altro non è che l'estraneità d'essere¹⁰⁸.

Alla luce di tutto ciò, in cui è facile la constatazione del continuo sfiorarsi del pensiero con una metafisicamente pericolosa, per quanto senz'altro teoreticamente ed ermeneuticamente fruttuosa, reinterpretazione-decostruzione del cristianesimo¹⁰⁹ (una seduzione da sempre presente nelle antiche corde del pensiero post-dialettico francese), è forse da sottolineare che quel che resta trascurato nella complessa e possente riflessione di Nancy sul fondo metafisico delle immagini è ciò che egli stesso chiama altrove il processo cosmico-planetary di «denaturazione»¹¹⁰ (non solo tecnica), il desiderio di estraneità propria (cioè di inapparente/inapparibile ed irrepresentabile far apparire), quindi di immagine, *imago*, *Bild*.

Soprattutto per quel che concerne il nesso di questa dimensione con quella in qualche modo analoga della contemporanea *Bildmaschine* metacibernetica che risucchia la consistenza quale che sia della realtà del mondo in una fantasmagoria informatica di *Weltbilder* algoritmici virtuali.

¹⁰⁸ Cfr. J.-L. Nancy, *Strani corpi stranieri*, pp. 30-31.

¹⁰⁹ Cfr. Id., *Tre saggi sull'immagine*, p. 69: «La croce cristiana è al centro della questione [dell'essenza dell'immagine]: rappresentazione del rappresentante divino che muore al mondo della rappresentazione per dargli il senso della sua presenza originaria».

¹¹⁰ Cfr. Id., *Strani corpi stranieri*, p. 34.

In quanto «la “natura” nasconde in sé la potenza della denaturazione, ciò significa che essa si aliena o si estranea da se stessa in seguito al mistero della sua propria sopravvenuta. La denaturazione fornisce il principio delle tecniche»¹¹¹.

Sarebbe proprio questo forse il perfezionamento di quel desiderio strano di “denaturazione” che «le tecniche [...] sostengono come tale e con essa la disseminazione delle finalità e l’estraneità senza fondo del desiderio di essere. Questo desiderio è in effetti strano, in quanto non desidera niente, nessun oggetto, ed è straniero in quanto non desidera altro se non ciò di cui non ha né conoscenza, né rappresentazione o anticipazione di sorta [...] –esso desidera la sua propria estraneità»¹¹².

Da questo punto di vista, l’intensa e serrata trattazione di Nancy della questione del fondo metafisico delle immagini resterebbe però indietro rispetto alla nichilistica cornice neocibernetica in cui l’ultimissimo Heidegger l’aveva intravista, impostata e trasfigurata antivedendone la portata metacibernetica i cui esiti già scorgibili la ricongiungevano ai primordi ilozoistici della tradizione metafisica occidentale (tanto che una volta, durante una conversazione filosofica, J. Derrida aveva affermato significativamente che «Il [Heidegger] a parlé de cybernétique toute sa vie»¹¹³). Questi limiti sembrano visibili, per es., in un più recente intervento di Nancy proprio sulla condizione tecnologica contemporanea¹¹⁴.

O ne sarebbe invece strutturalmente il “tras-parente” e “com-parente” oltrepassamento ontologico-immaginale in cui tutto apparendo simultaneamente si rinvia reciprocamente e si corrisponde¹¹⁵, e ciò soprattutto qualora l’immagine metacibernetica del pensiero venisse identificata con la stessa sua silente e dimentica di sé incorporazione nei corpi delle cibermacchine che

¹¹¹ Cfr. *ibid.*

¹¹² Cfr. *ivi*, pp. 34-35.

¹¹³ Cfr. D. Janicaud, *Heidegger en France*, p. 122.

¹¹⁴ Cfr. J.-L. Nancy, *Von der Struktion*, pp. 54-72.

¹¹⁵ Cfr. *ivi*, pp. 67-68: «Was tatsächlich ist, erscheint nicht, indem es aus einem Sein an sich hervorgeht. Das Sein ist selbst Erscheinen, und zwar gänzlich. Nichts geht dem “Phänomen”, welches das Sein selbst ist, voraus oder folgt ihm. Das Sein ist also nichts Seiendes, denn es ist das Erscheinen des Seienden, das nur erscheinend und miterscheinend “ist”. Es erscheint keinem Bewusstsein oder Subjekt: Es mit-erscheint, alles erscheint zusammen und alles erscheint allem. Somit muss man überdies sagen, dass alles durch-scheint (*trans-parait*): Alles verweist auf alles, und alles zeigt sich also durch alles hindurch. Ohne Zweck und Ziel – und genauer ohne Anfang und Ende». – Sul punto altamente controverso della consapevolezza teorica del passaggio metafisico-epocale *weltbildlich* dal senso ancora ontologico-tradizionale della tecnica al senso infinitariamente aperto e metatecnico della peculiare nuova condizione tecnologica odierna e soprattutto futura, cfr. E. Hörl, *Die künstliche Intelligenz des Sinns*, pp. 129-147; E. Hörl, *The artificial intelligence of sense*, pp. 11-24; E. Hörl, *Nancy et la technologie*, pp. 267-292.

non hanno più mondità, bensì spazio, spazio cosmico extraterrestre e, soprattutto, spazio metacibernetico, *cyberspace*, cyberspazio, in cui i *nefilim*, le anime nuvoliformi degli impalpabili *aidoru* e *loa* che trionfalmente lo popolano, cercano di immaginarsi in figure immaginali cosali o anche antropologiche giocando a imitare, apprendere, rispecchiare, ripetere e rinviare le fattezze, le forme, le immagini, i suoni, le parole, i gesti ed i comportamenti umani e non-umani. Ma questa sarebbe appunto la definitiva rivelazione e comparizione di tutta un'altra dimensione, quella propria di una struttura intrinsecamente *neuromantico*-immaginale.

Bibliografia

- Penser l'image*, éd. par E. Alloa, Dijon, 2010.
- Bildtheorien aus Frankreich. Eine Anthologie*, hrsg. von E. Alloa, München, 2011.
- Awhad-al-din Balyânî, *Epître sur l'unicité absolue*, présentation et trad. fr. de M. Chodkiewicz, Paris, 2000; trad. it. *Trattato dell'identità assoluta*, trad. it. della versione francese di M. Vâlsan, Milano, 2010.
- W. Benjamin, *Zum Bilde Prousts* (1929), in Id., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von R. Tiedemann - H. Schweppenhäuser, Frankfurt a./M., 1974-1989, pp. 310-324; trad. it. *Per un ritratto di Proust* (1929), in Id., *Avanguardia e rivoluzione. Saggi sulla letteratura*, trad. it. di A. Marietti, Torino, 1973, pp. 27-41, poi in Id., *Opere complete*, a cura di E. Ganni, vol. III, *Scritti 1928-1929*, Torino, 2010, pp. 285-297.
- W. Benjamin, *Un'immagine di Proust* (1929), in Id., *Proust e Baudelaire. Due figure della modernità*, a cura di F. Cappa - M. Negri, Milano, 2014.
- W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. V/1, *Das Passagen-Werk* (1982, 1991), hrsg. von R. Tiedemann, Frankfurt a./M., 7. Aufl. 2015, pp. 577-578.
- W. Benjamin, *I "passages" di Parigi* (2000), a cura di E. Ganni, Torino, 2010.
- W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Tre versioni (1936-39)*, a cura di F. Desideri, trad. it. di M. Baldi, Roma, 2012.
- W. Benjamin, *Mickey Mouse*, a cura di C. Salzani, Genova, 2014.
- M. Bense, *Vorwort*, in L. Couffignal, *Denkmaschinen [Les Machines à Penser]* (1948), aus dem Französischen von E. Walther unter Mitwirkung von M. Bense, Stuttgart, 1955, pp. 7-10.
- M. Bense, *Kybernetik oder die Metatechnik einer Maschine*, in «Merkur», 37, 1951, pp. 205-218, ora in Id., *Ausgewählte Schriften*, Bd. 2, Stuttgart, 1998, pp. 429-446 e pp. 472-474.
- Was ist ein Bild?* (1994), hrsg. von G. Boehm, München, 2006.
- K. Brush, *Aby Warburg and the Cultural Historian Karl Lamprecht*, in *Art History as Cultural History: Warburg's Project*, ed. by R. Woodfield, London and New York, 2001, pp. 65-92.
- G. Casertano, *Il nome della cosa. Linguaggio e realtà negli ultimi dialoghi di Platone*, Napoli, 1996.
- Bildtheorien aus Frankreich. Ein Handbuch*, hrsg. von I. Därmann - K. Busch, München, 2011.
- G. Debord, *La società dello spettacolo* (1967), a cura di P. Stanziale, Bolsena (VT), 2002.
- G. Deleuze, *Proust e i segni* (1964, 1967), trad. it. di L. Lusignoli, Torino, 1977.
- G. Deleuze, *Differenza e ripetizione* (1968), trad. it. di G. Guglielmi, Bologna, 1971.
- G. Deleuze, *Cinema. Vol. 2: L'Immagine-tempo* (1985, 1989), trad. it. di L. Rampello, Milano, 2004.
- G. Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, 2000; trad. it. *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, trad. it. di S. Chiodi, Torino, 2007.

- G. Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, 2002; trad. it. *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, trad. it. di A. Serra, Torino, 2006.
- G. Didi-Huberman, *La condizione delle immagini. Intervista con Frédéric Lambert e François Ninety*, in U. Eco - M. Augé - G. Didi-Huberman, *La forza delle immagini [L'expérience des images]*, Paris, 2011], trad. it. di T. Vagni, Milano, 2015, pp. 55-75.
- F. Ferrari, *De l'iconographie. Jean-Luc Nancy et la question de l'image*, in «Études françaises», 51, 2015, pp. 147-162.
- L. Feuerbach, *Sämmtliche Werke*, 7. Bd., Leipzig, 1849.
- P. A. Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona* (1919, 1972), a cura di E. Zolla, Milano, 1977.
- P. A. Florenskij, *Iconostasi. Saggio sull'icona* (1919, 1994), a cura di G. Giuliano, Milano, 2008.
- A. Giugliano, *Materiali filosofici per una "storia della cultura"*, Soveria Mannelli (CZ), 2002.
- G. Günther, *Das Bewußtsein der Maschinen. Eine Metaphysik der Kybernetik* (1957), Zweite, erweit. Auflage, Krefeld und Baden-Baden, 1963.
- G. Günther, *Das Bewußtsein der Maschinen. Eine Metaphysik der Kybernetik* (1957, 1963), Dritte, erweiterte Auflage, hrsg. von E. von Goldammer - J. Paul, Baden-Baden, 2002.
- G. Günther, *Number and Logos. Unforgettable Hours with Warren Sturges McCulloch* (1975), in «Selbstorganisation. Jahrbuch für Komplexität in den Natur-, Sozial- und Geisteswissenschaften», 6, 1995, pp. 318-348.
- G. Günther, *Selbstdarstellung im Spiegel Amerikas*, in *Philosophie in Selbstdarstellungen* (1975), hrsg. von L. J. Pongratz, Bde. II, Hamburg, 1975, Bd. II, pp. 1-76.
- G. Günther, *Die amerikanische Apokalypse*, aus dem Nachlass hrsg. und eingeleitet von K. Klagenfurt, München, 2000.
- Von Ähnlichkeit zu Ähnlichkeit. Maurice Blanchot und die Leidenschaft des Bildes*, hrsg. von M. Gutjahr - M. Jarmer, Berlin, 2016.
- Ai limiti dell'immagine*, a cura di C.-C. Härle, Macerata, 2005.
- M. Heidegger, *Kant e il problema della metafisica* (1929), trad. it. di M. E. Reina, riveduta da V. Verra, Roma-Bari, 1981.
- M. Heidegger, *Die Zeit des Weltbildes* (1938), in Id., *Holzwege* (1950), Frankfurt a./M., 2003, pp. 69-104; trad. it. *L'epoca dell'immagine del mondo* (1938), in Id., *Sentieri interrotti* (1950), trad. it. [da me modificata] di P. Chiodi, Firenze, 1968, pp. 71-101.
- M. Heidegger, *Hebel - Der Hausfreund*, Pfullingen, 1957; trad. it. *Hebel - l'amico di casa*, trad. it. di F. Gagliardi, Passignano (Pg), 2012.
- M. Heidegger, *Überlieferte Sprache und technische Sprache* (1962), hrsg. von H. Heidegger, St. Gallen, 1989; trad. it. *Linguaggio tramandato e linguaggio tecnico*, a cura di C. Esposito, Pisa, 1997.
- M. Heidegger, *Das Ende der Philosophie und die Aufgabe des Denkens* (1964, 1966), in Id., *Zur Sache des Denkens*, Tübingen, 1969, pp. 61-80; trad. it. *La fine della filosofia e il compito del pensiero*, in Id., *Tempo ed essere* (1980), a cura di E. Mazzarella, Napoli, 1998, pp. 173-192.
- M. Heidegger, *Zur Frage nach der Bestimmung der Sache des Denkens [Das Ende des Denkens in der Gestalt der Philosophie]* (1965), hrsg. von H. Heidegger, St. Gallen, 1984; trad. it. in Id., *Filosofia e cibernetica* (1988), a cura di A. Fabris, nuova edizione riveduta e ampliata, Pisa, 1997.

- M. Heidegger – E. Fink, *Heraklit. Seminar Wintersemester 1966/1967*, Frankfurt a./M., 1970; trad. it. *Eraclito*, a cura di A. Ardovino, Roma-Bari, 2010.
- M. Heidegger, *Die Herkunft der Kunst und die Bestimmung des Denkens* (1967), in *Distanz und Nähe. Reflexionen und Analysen zur Kunst der Gegenwart. Festschrift Walter Biemel zum 65. Geburtstag gewidmet*, hrsg. von P. Jaeger - R. Lütke, Würzburg, 1983, pp. 11-22.
- M. Heidegger, *Vier Seminare. Le Thor 1966, 1968, 1969 – Zähringen 1973*, Frankfurt a./M., 1977; trad. it. di M. Bonola, in Id., *Seminari (1951-1973)*, a cura di F. Volpi, Milano, 1992.
- M. Heidegger, *Gesamtausgabe, Bd. 15: Seminare (1951-1973)*, hrsg. von C. Ochwadt, Frankfurt a./M., 1986.
- M. Heidegger, *Zollikoner Seminare (1959-1969)*, hrsg. von M. Boss, Frankfurt a./M., 1987; trad. it. di A. Giugliano in Id., *Seminari di Zollikon*, a cura di E. Mazzarella - A. Giugliano, Napoli, 2000.
- M. Heim, *La Metafisica della Realtà Virtuale* (1993), a cura di D. Rossi, Napoli, 2014.
- E. Hörl, *Parmenideische Variationen. McCulloch, Heidegger und das kybernetische Ende der Philosophie, Cybernetics/Kybernetik. The Macy-Conferences 1946-1953*, hrsg. von C. Pias, Bd. 2: *Essays und Dokumente*, Zürich-Berlin, 2004; versione francese aumentata in Id., *La destinée cybernétique de l'occident. McCulloch, Heidegger et la fin de la philosophie*, in «Appareil», 1, 2008, pp. 1-21.
- E. Hörl, *Das kybernetische Bild des Denkens*, in *Die Transformationen des Humanen. Beiträge zur Kulturgeschichte der Kybernetik*, hrsg. von M. Hagner - E. Hörl, Frankfurt a./M., 2008, pp. 165-195.
- E. Hörl, *Die offene Maschine. Heidegger, Günther und Simondon über die technologische Bedingung*, in «MLN [Modern Language Notes]», German Issue, v. 123, 3, 2008, pp. 632-655.
- E. Hörl, *Die künstliche Intelligenz des Sinns. Sinngeschichte und Technologie im Anschluss an Jean-Luc Nancy*, in «Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung», 2, 2010, pp. 129-147.
- E. Hörl, *Nancy et la technologie*, in Aa. Vv., *Figures du Dehors. Autour de Jean-Luc Nancy*, sous la direction de G. Berkman - D. Cohen-Levinas, Nantes, 2012, pp. 267-292.
- E. Hörl, *The artificial intelligence of sense. The history of sense and technology after Jean-Luc Nancy (by way of Gilbert Simondon)*, in «Parrhesia», 17, 2013, pp. 11-24.
- I Ching. Il Libro dei Mutamenti* (1991), a cura di R. Wilhelm (1923), trad. it. di B. Veneziani - A. G. Ferrara, cura editoriale di R. Consorti, Milano, 2016.
- Ibn 'Arabi, *Le Traité de l'unité: dit d'Ibn 'Arabi*, trad. fr. de Abdul Hâdi, Paris, 1977.
- D. Janicaud, *Heidegger en France*, Paris, 2001.
- A Latin Dictionary. Founded on Andrews' edition of Freund's Latin dictionary*, revised, enlarged, and in great part rewritten by Ch. T. Lewis and Ch. Short, Oxford, 1879.
- W. S. McCulloch, *Dans l'antre du métaphysicien* (1948), in «Thales», 7, 1951, pp. 37-49; poi, col titolo originale: Id., *Through the Den of the Metaphysician*, in Id., *Embodiments of Mind* (1965), pp. 142-156.
- W. S. McCulloch, *Embodiments of Mind* (1965), Cambridge/Mass., 1988.
- J.-L. Nancy, *Au fond des images*, Paris, 2003; trad. it. parziale in Id., *Tre saggi sull'immagine* (2002), trad. it. di A. Moscati, Napoli, 2011.
- J.-L. Nancy, *L'imagination masquée*, in Id., *Au fond des images*, cit., pp. 147-179.
- J.-L. Nancy, *L'immagine. Mimesis e methexis* (2003), in *Ai limiti dell'immagine*, a cura di C.-C. Härle, Macerata, 2005, pp. 13-28.

- J.-L. Nancy, *The Ground of the Image*, translated by J. Fort, New York, 2005.
- J.-L. Nancy, *Am Grund der Bilder* (2006), aus dem Französischen von E. Alloa, Zürich-Berlin, 2012.
- J.-L. Nancy, *Von der Struktion*, in *Die technologische Bedingung. Beiträge zur Beschreibung der technischen Welt*, hrsg. von E. Hörl, Frankfurt a./M., 2011, pp. 54-72.
- J.-L. Nancy, *Corpi guardati*, in Id., *Il corpo dell'arte*, a cura di D. Calabrò - D. Giugliano, Milano-Udine, 2014. pp. 37-51.
- J.-L. Nancy, *Schema-Immagine-Danza*, in Id., *Il corpo dell'arte*, cit., pp. 65-94.
- J.-L. Nancy, *Strani corpi stranieri*, in Id., *Il corpo dell'arte*, cit., pp. 30-31.
- O. Pianigiani, *Vocabolario etimologico della lingua italiana*, Roma, 1907.
- O. Pianigiani, *Aggiunte, correzioni e variazioni al vocabolario etimologico della lingua italiana*, Firenze, 1926.
- Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, a cura di A. Pinotti - A. Somaini, Milano, 2009.
- Platone, *Τίμαιος // Timeo*, a cura di F. Fronterotta, Milano, 2006.
- Plinio il Vecchio, *Storia naturale*, vol. V: *Mineralogia e storia dell'arte. Libri 33-37*, a cura di G. B. Conte, Torino, 1988.
- M. Rampley, *Mimesis and Allegory. On Aby Warburg and Walter Benjamin*, in *Art History as Cultural History. Warburg's Project*, ed. by R. Woodfield, pp. 121-150.
- R. M. Rilke, *Elegie Duinesi // Duineser Elegien* (1923), trad. it. di E. - I. De Portu, Torino, 1978.
- A. Scarabel, *Il Sufismo. Storia e dottrina*, Roma, 2007.
- L. Schaya, *La dottrina sufica dell'unità* (1962), trad. it. di P. Faccia, Roma, 2012.
- P. Spinicci, *Simile alle ombre e al sogno. La filosofia dell'immagine*, Torino, 2008.
- Tao Tê Ching. Il Libro della Via e della Virtù* (1973), a cura di J. L. Duyvendak (1953), trad. it. di A. Devoto, Milano, 1994.
- A. Warburg, *Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*, a cura di M. Warnke - C. Brink, premessa all'edizione italiana di N. Mann, trad. it. di B. Muller - M. Ghelardi, Torino, Aragno, 2002.
- A. Warburg, *Opere*, voll. I e II: *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914, 1917-1929)*, a cura di M. Ghelardi, Torino, 2004-2007.
- M. Weber, *Vorbemerkung*, in Id., *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*, I (1920), Tübingen, 1988, p. 14; trad. it. Id., *Premessa*, in Id., *Sociologia della religione, I. Protestantesimo e spirito del capitalismo*, a cura di P. Rossi, Torino, 2002, pp. 16-17.
- N. Wiener, *Kybernetik. Regelung und Nachrichtenübertragung im Lebewesen und in der Maschine* (1948, 1961), deutsche Übersetz. von E. H. Serr unter Mitarbeit von E. Henze, Düsseldorf/Wien, 1963.
- N. Wiener, *Mensch und Menschmaschine. Kybernetik und Gesellschaft* (1950, 1954), Übersetz. aus dem American. von G. Walther, Frankfurt a./M. und Berlin, 1958.
- J.-J. Wunenburger, *Filosofia delle immagini* (1997), trad. it. di S. Arecco, Torino, 1999.

Università degli Studi di Napoli Federico II
Scuola delle Scienze Umane e Sociali
Quaderni

1. *Studi e ricerche di scienze umane e sociali*, a cura di Roberto Delle Donne, prefazione di Lucio De Giovanni
2. Raffaele Carbone, *Medicina e scienza dell'uomo. Paul-Joseph Barthez e la Scuola di Montpellier*
3. Wilhelm Dilthey, *Materiali per il secondo volume della Introduzione alle scienze dello spirito. Scritti inediti (1880-1893)*, a cura di Giovanni Ciriello
4. Richard Avenarius, *Osservazioni sul concetto di oggetto della psicologia*, a cura di Chiara Russo Krauss
5. *Agli inizi della storiografia medievistica in Italia*, a cura di Roberto Delle Donne
6. Antonella Venezia, *La Società Napoletana di Storia Patria e la costruzione della nazione*
7. Le strane vicende di mia vita – *Il carteggio di Giuseppe De Blasiis*, a cura di Antonella Venezia
8. *Il carteggio fra Robert Michels e i sindacalisti rivoluzionari*, a cura di Giorgio Volpe
9. *Erudizione e cultura storica nella Sicilia del XIX secolo. Il carteggio tra Michele Amari e Raffaele Starrabba (1866-1900)*, a cura di Serena Falletta
10. *La Fenomenologia dello spirito di Hegel: problemi e interpretazioni*, a cura di Alessandro Arienzo, Francesco Pisano, Simone Testa
11. *ASMOD 2018. Proceedings of the International Conference on Advances in Statistical Modeling of Ordinal Data*, editors Francesca Di Iorio, Rosaria Simone, Stefania Capecci
12. *GRETL 2019. Proceedings of the International Conference on the Gnu Regression, Econometrics and Time-series Library*, editors Francesca Di Iorio, Riccardo Lucchetti
13. *Ontologia relazionale. Ricerche sulla filosofia classica tedesca*, a cura di Antonio Carrano e Marco Ivaldo
14. *Essere e Tempo novanta anni dopo: attualità e inattualità dell'analitica esistenziale*, a cura di Anna Pia Ruoppo
15. *Il Segretario, lo Statista. Aldo Moro dal centro-sinistra alla solidarietà nazionale*, a cura di Alessandro Sansoni, Pierluigi Totaro, Paolo Varvaro
16. Chiara Russo Krauss, *Dall'empiriocriticismo al positivismo relativistico. Joseph Petzoldt tra l'eredità di Mach e Avenarius e il confronto con la relatività einsteiniana*
17. Mario Cosenza, *All'ombra dei Lumi. Jacques-André Naigeon philosophe*
18. *Immagine e immaginazione*, a cura di Leonardo V. Distaso, Anna Donise, Edoardo Massimilla
19. *Le aporie dell'integrazione europea. Tra universalismo umanitario e sovranismo: idee, storia, istituzioni*, a cura di Anna Pia Ruoppo e Irene Viparelli
20. *Ragione, razionalità e razionalizzazione in età moderna e contemporanea*, a cura di Maurizio Cambi, Raffaele Carbone, Antonio Carrano, Edoardo Massimilla

Tutti i testi sono sottoposti a *peer review* secondo la modalità del doppio cieco (*double blind*)

Università degli Studi di Napoli Federico II
Scuola delle Scienze Umane e Sociali



Che cos'è un'immagine? E che rapporto ha con l'immaginazione? A queste domande rispondono i saggi raccolti nel presente volume, articolati secondo tre fondamentali linee interpretative: un approccio storico, che dà rilievo al rapporto tra immagine e immaginazione nella storia del pensiero; uno sguardo etico-politico, che mette al centro della riflessione il ruolo del binomio immagine-immaginazione nella scelta individuale o collettiva; e infine il punto di vista estetologico, che mostra la specificità della dimensione artistica, sia essa visuale o letteraria.

Leonardo V. Distaso è professore associato di Estetica presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Napoli Federico II.

Anna Donise è professore associato di Filosofia morale presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Napoli Federico II.

Edoardo Massimilla è professore ordinario di Storia della filosofia presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Napoli Federico II.

ISBN 978-88-6887-084-3



9 788868 870843