

Pierpaolo Ascari

Tecnica, scrittura e storia nella morfologia di Henri Focillon

Abstract: The article attempts to rethink Henri Focillon's morphology in the perspective of a footnote that Jacques Derrida dedicated to him in *Of Grammatology*. From this circumstance, the article derives the possibility of reflecting specifically on the notions of technique and writing.

In una pagina particolarmente densa di *Della grammatologia* (1967), Jacques Derrida intreccia i destini di tre opere che soltanto all'apparenza sembrerebbero condurre alle medesime conclusioni. L'occasione gli viene fornita da una lettura serrata del primo volume di *Il gesto e la parola* (1964), con particolare riferimento ai paragrafi in cui André Leroi-Gourhan, nella cornice analitica dei rapporti evolutivi tra la tecnica e il linguaggio, sta ponendo il problema di quale potrà mai essere l'uomo futuro. In breve, se a determinare l'identità della specie furono la stazione eretta e la conseguente impresa della mano che una volta esonerata dai compiti della locomozione potè finalmente liberare il volto dalla funzione prensile e destinarlo all'incontro con la parola¹, bisognerà considerare che “nessuna trasformazione di rilievo potrà verificarsi senza la perdita della mano” e gli effetti che una tale perdita comporterà inevitabilmente nel “campo anteriore”, vale a dire nelle dinamiche di cooperazione tra il polo manuale della tecnica e quello facciale del linguaggio. Del resto, aggiunge Leroi-Gourhan, “un'umanità simile all'anodonta, che visse coricata utilizzando quanto le fosse rimasto degli arti anteriori per premere dei pulsanti non è del tutto inconcepibile e alcuni romanzi avveniristici, a forza di rimestare tutte le forme possibili, hanno creato dei ‘marziani’ o dei ‘vesuviani’ che si avvicinano a un simile ideale evolutivo”². Ed è proprio in riferimento alla convocazione di questo mutante simile a una sorta di mitilo privo di parola e capace soltanto di premere pulsanti utilizzando le vestigia biologiche degli arti anteriori, che Derrida aggiunge sbrigativamente in nota: “Rimandiamo anche a *L'Eloge de la main* di H. Focillon e al libro di J. Brun, *La main et l'esprit*”³. Se mi sono permesso di definire

1 A. Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole. Tome 1: technique et langage*, Éditions Albin Michel, Paris 1964; tr. it di F. Zannino, *Il gesto e la parola. Vol. 1. Tecnica e linguaggio*, Mimesis, Milano 2018, p. 32.

2 Ivi, p. 153.

3 J. Derrida, *De la grammatologie*, Les Éditions de Minuit, Paris 1967; tr. it. di R. Balzarotti, F. Bonicalzi, G. Contri, G. Dalmasso e A. C. Loadi, G. Dalmasso (a cura di), *Della*

ingannevole questo triplice accostamento, allora, è perché le discrepanze relative agli autori che Derrida sta mobilitando in favore della necessità di revocare tutto “ciò che crediamo di sapere della faccia e della mano, dello sguardo, della parola e del gesto” risultano senz’altro considerevoli. Più nel dettaglio, attraverso l’individuazione di queste discrepanze, mi pare utile specificare quali sono i rapporti che *L’Eloge de la main* e la riflessione estetica di Focillon possono intrattenere con la prospettiva della “pluri-dimensionalità” e della “temporalità delinearizzata” della traccia che Derrida sta elaborando nelle pagine in questione di *Della grammatologia*. È quanto tenterò di fare con il presente contributo.

1. La tecnica: il mezzo delle metamorfosi

Era già stato Jean Brun a identificare la propria filosofia delle relazioni tra la mano e la forma con gli esiti che riteneva di poter attribuire alle indagini sulla storia dell’arte condotte da Henri Focillon. Così, nel nono capitolo di *La main et l’esprit* (1963), compare una citazione tratta dalla *Vita delle forme* (1934) alla quale viene affidato il compito di supportare le ragioni di una precedenza ontologica dell’interno sull’esterno, della coscienza sulla materia e dello spirito sull’estensione nello spazio che il testo citato, in realtà, una volta restituito alle proprie articolazioni concettuali, non può che invalidare. Volendo comunque sostenere che “la mano [...] spazializza le impressioni dello spirito”⁴, Brun si richiamava al passaggio in cui Focillon stabiliva che l’esteriorità della forma “è il suo principio interno, e la sua vita in ispirito è una preparazione alla vita nello spazio”⁵, appellandosi all’occorrenza di un termine (*préparation*) con il quale saremmo effettivamente portati a credere che un momento prima di determinarsi nello spazio, quella delle forme rimanga un’esteriorità di carattere soltanto teleologico, una causa finale che il “tocco espressivo” della mano sarà finalmente deputato a realizzare. In caso contrario, sostiene Brun, finiremmo prigionieri delle teorie ispirate da un certo “isterismo della mano” o al principio in base al quale sarebbe stata la mano ad aver fatto l’uomo, magari proprio nel lavoro di cooperazione tra il polo manuale e il polo facciale del campo anteriore di cui tratterà di lì a poco *Il gesto e la parola* di Leroi-Gourhan. Viceversa “l’atto umano per eccellenza non è tanto l’atto della mano che prende – scrive Brun – quanto il gesto di prendere in mano e questa espressione, prendere in mano, dice chiaramente che per quanto paradossale possa sembrare, la mano è seconda in rapporto alla prensione”⁶.

grammatologia, Jaca Book, Milano 1998, p. 125. Segnalo che i “membres antérieurs” che Derrida riporta correttamente nella sua citazione da Leroi-Gourhan, nella traduzione italiana diventano “arti inferiori”.

4 J. Brun, *La main et l’esprit*, Presses Universitaires de France, Paris 1963, p. 127.

5 H. Focillon, *Vie des formes*, Ernest Leroux, Paris 1934; tr. it. di S. Bettini e E. De Angelis, E. Castelnovo (a cura di), *Vita delle forme*, in Id., *Vita delle forme* seguito da *Elogio della mano*, Einaudi Torino 2002, pp. 72-73.

6 J. Brun, *op. cit.*, p. 93.

A una tale sequenza logica andranno allora ricondotti anche la scrittura e la tecnica, dal momento che “al di fuori di una coscienza di utilizzo, l’utensile non esiste”⁷ e nemmeno la determinazione delle forme grafiche nello spazio, pertanto, vale a dire il concorso della mano alla loro realizzazione, potrà *avere luogo*. D’altronde era stato davvero Focillon a definire il tocco come “lo strumento che sveglia la forma nella materia”, ma sulla base di premesse che avrebbero mosso in una direzione opposta rispetto a quella di *La main et l’esprit*.

Prima di tutto sarà indispensabile premettere che la materia sulla quale interviene il tocco dell’artista, secondo Focillon, non è mai inerte, ma è parte attiva nel processo di formazione. “Non si dovrebbe mai confondere l’inerzia della massa con la vita della materia – scrive – giacché quest’ultima, fin nelle sue pieghe più remote, è sempre struttura e azione, vale a dire forma”⁸. Il tocco entra immediatamente in rapporto con una materia che concorre alla determinazione della propria forma, la quale non si potrà mai dare all’esterno di una specifica implicazione formale della materia stessa. Infatti, scrive Focillon, “come ogni materia ha la sua vocazione formale, ogni forma ha la sua vocazione materiale, già abbozzata nella vita interiore”⁹. Per ottenere dalla citazione della *Vita delle forme* l’effetto desiderato, così, cioè nel ridurre l’esteriorità a un contenuto della coscienza che prefigura le modalità in cui la forma si dovrà concretamente esteriorizzare nello spazio, Brun omette di aggiungere la frase immediatamente successiva con la quale Focillon si era chiaramente sottratto a un abuso di questo genere. Perché da un lato l’esteriorità è il principio interno della forma, come abbiamo visto, la sua “vita in ispirito” quale “preparazione alla vita nello spazio”, ma dall’altro “prima ancora di separarsi dal pensiero e di entrare nell’estensione, nella materia e nella tecnica”, la forma è già “estensione, materia e tecnica”. La forma non si astraе, ma nel momento esatto in cui rende possibile anche la più “arruffata e confusa” delle attività spirituali “impegna la tattilità e la visibilità”¹⁰. Se alla mano spetta davvero il compito di spazializzare i contenuti della coscienza, pertanto, non potrà che agire su forme che sono già esteriori, spazializzate e manipolate, anche nella loro fase di presunta incubazione nella vita interiore, vale a dire che lo spazio non è soltanto qualcosa che quelle forme andranno a occupare ma una delle loro qualità specifiche. Il caso paradigmatico diventa allora quello dell’ornamento, “luogo d’elezione delle metamorfosi”¹¹ dove “spazio e forma si generano reciprocamente”¹², tanto da indurre Annamaria Ducci a sostenere in modo molto convincente che è proprio “dall’ornamento che nasce la morfologia focilloniana”¹³. E in merito alla consistenza costitutivamente tattile

7 Ivi, p. 92.

8 H. Focillon, *Vita delle forme*, cit., p. 52.

9 Ivi, p. 73.

10 *Ibid.*

11 Ivi, p. 30.

12 Ivi, p. 44.

13 A. Ducci, *Henri Focillon en son temps. La liberté des formes*, tr. fr. de S. Longo et É. Koering, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg 2021, p. 312.

dello spirito anche *L'Eloge de la main* (1939) non potrebbe essere più esplicito: è grazie alle mani che l'uomo entra in rapporto con il pensiero, al quale sono proprio le mani a dare “una forma, un contorno, e, nella scrittura, uno stile”¹⁴, perché sempre la mano è “l'organo della conoscenza”¹⁵. Al punto che “a volte si direbbe che pensi”¹⁶, ed è attraverso la mano che “fu modellato il linguaggio, vissuto in un primo tempo da tutto il corpo e mimato dalle danze”¹⁷. La mano non si è quindi limitata ad assecondare in funzione ausiliaria gli “intendimenti” della coscienza, ma ha contribuito a determinarli, precisandoli e dando loro una forma corrispondente alle implicazioni della materia: la distanza dal principio in base al quale Jean Brun stabilirà che “la mano è seconda in rapporto alla prensione” risulta evidentemente notevole. Una distanza che si misura nei termini di una vera e propria opposizione, infine, quando Focillon conclude che l'uomo ha senz'altro fatto la mano, nel senso che l'ha progressivamente “emancipata dai vincoli del mondo animale”, ma nel frattempo “la mano ha fatto l'uomo”¹⁸, rivendicando esattamente la funzione antropologica ed evolutiva che Brun intenderà negare¹⁹.

L'importanza che in questo modo vengono ad assumere le correlazioni tra forma, materia e mano si era già annunciata nel libro che Focillon dedica molti anni prima allo studio di Hokusai (1914). Pur non essendo in presenza di una vera e propria tematizzazione, infatti, è proprio al motivo delle mani e del loro rapporto necessario con gli strumenti e con la materia che Focillon riconduce alcuni dei momenti decisivi dell'apprendistato e della vita dell'artista giapponese. Per esempio i primi anni, che Hokusai avrebbe trascorso in mezzo a “uomini che si guadagnavano l'esistenza col lavoro delle proprie mani” e tra i quali non solo “ebbe sottomano gli strumenti”, ma “gli fu dato di poter assistere ancora bambino alla modellatura e all'impastatura della materia”²⁰. Una lezione che rimarrà valida anche negli ultimi anni della vecchiaia, quando “seduto pieno di freddo presso il braciere, nel disordine di uno studio povero, non arresta un sol giorno la fatica delle sue mani attive”²¹. Tanto da poter sintetizzare un'intera biografia nel profilo di un “uomo del popolo” che “alla gente della sua stirpe e della sua classe [...] non deve soltanto le sane virtù, l'equilibrio morale e il coraggio alla fatica, ma qualcosa di quell'abilità di artigiano, di quel virtuosismo manuale che gli consentivano di passare senza sforzo dall'infinitamente grande

14 H. Focillon, *Elogio della mano* in Id., *Vita delle forme* seguito da *Elogio della mano*, cit., p. 105.

15 Ivi, p. 114.

16 Ivi, p. 106.

17 Ivi, p. 111.

18 Ivi, p. 109.

19 Sul carattere antropologico della riflessione di Focillon si rimanda a A. Chastel, *L'évolution d'Henri Focillon*, in A. Chastel et al., *Henri Focillon*, Collection “Cahiers pour un temps”, Centre Georges Pompidou, Paris 1986, in particolare p. 12.

20 H. Focillon, *Hokusai*, Félix Alcan, Paris 1914; tr. it. di G. Guglielmi, *Hokusai*, Abscondita, Milano 2003, p. 54

21 Ivi, p. 98.

all'infinitamente piccolo"²². E il segreto di quello stesso virtuosismo – ha spiegato Focillon nelle pagine introduttive – andrà innanzitutto chiarito in rapporto agli strumenti e alla materia con le quali entra in relazione. Laddove il pennello europeo è fatto di setole di porco, infatti, adeguate a “fissare una materia greve e viscosa e stendere una mano di colore su una superficie scabra”, quello giapponese si ottiene dal “pelame di piccoli roditori e carnivori del nord, ricoperti di morbide e seriche pellicce, o con le piume di uccelli affini alla beccaccia e al rondone”, così da risultare “affilato in punta come una penna da disegno” ma provvisto di un corpo che “può essere abbondantemente caricato d'acqua”. In questo modo, rendendo possibili sia i tratti più sottili che i toni più vigorosi, è proprio la conformazione dell'utensile a informare “l'eleganza calligrafica della linea e l'impossibilità di riprenderla”, esigendo da parte dell'artista “un'eccezionale sicurezza della mano”²³. Sono tutte contenute in queste poche righe, allora, le motivazioni del ruolo che Hokusai otterrà nel palinsesto di *L'Eloge de la main*, dove assistiamo all'elaborazione di una concezione della tecnica che per molti versi si potrebbe paragonare alla filosofia del rotto di Alfred Sohn-Rethel.

Scrive Focillon: “La mano sembra scattare liberamente e godere della propria abilità, servendosi con sicurezza impareggiabile delle risorse di una scienza lungamente frequentata, ma al tempo stesso sfruttando quell'imponderabile che esula dal campo dell'intelletto: l'incidente”. L'incidente si potrebbe definire un capriccio della materia che non entra in conflitto con il movimento della mano e di “una scienza a lungo frequentata”, ma le coinvolge in un processo di formazione esterno alla legalità della coscienza. Allo scopo di illustrare questa dinamica, Focillon ricorre all'aneddotica e spiega:

L'antica leggenda dell'artista greco che lancia una spugna intinta di colore contro la testa di un cavallo che ha dipinto e del quale dispera di saper riprodurre efficacemente la schiuma è assolutamente sensata. Non soltanto ci insegna che proprio nel momento in cui tutto sembra perduto tutto può essere salvato, indipendentemente da noi, ma ci fa riflettere sulle risorse del caso. Siamo agli antipodi dell'automatismo, e non meno lontani dagli abili procedimenti della ragione.²⁴

Così, “sotto la mano di Hokusai, l'incidente è una forma sconosciuta della vita, un incontro tra forze oscure e un disegno preveggenete”, un avvenimento comunque informato dalla presenza di una mano che ne sfrutta i potenziali “indipendentemente da noi” e al quale Focillon riconduce la propria nozione di tecnica. La quale, dice, non andrà intesa né come “forza viva” né come “meccanismo”, ma come “il mezzo delle metamorfosi”²⁵.

22 Ivi, p. 106.

23 Ivi, pp. 20-21.

24 Id., *Elogio della mano*, cit., p. 122.

25 Id., *Vita delle forme*, cit., p. 58.

Se da un lato l'alternativa della tecnica in quanto "automatismo" o "meccanismo" non richiede molte spiegazioni, quello della "forza viva" o delle "forze oscure" all'opera nella determinazione dell'incidente (e dunque dell'incontro con la mano e il "disegno preveggenete" che ne fanno "una forma sconosciuta della vita") è un concetto che rinvia al cuore della riflessione estetica di Focillon e senza il quale non si può pienamente comprendere nemmeno l'identificazione della tecnica con il mezzo delle metamorfosi. Il motivo molto banale per il quale sarebbe sbagliato considerare la tecnica una forza viva, cioè completamente autonoma e rispondente soltanto alla propria necessità, cioè hegelianamente libera, è che "la vita è forma e la forma è il modo della vita". Non esistono interstizi nei quali la forza e la vita agiscono in assenza di forma, se non appunto nei termini di una "forma sconosciuta di vita". Perché anche in natura, spiega Focillon, i rapporti che legano le forme tra loro "non possono essere semplice contingenza, e quel che noi chiamiamo vita naturale si valuta come rapporto necessario tra le forme, senza le quali non sarebbe"²⁶. Il cosiddetto *formismo* di Focillon, che a questo punto non dovrebbe risultare troppo forzato definire indifferentemente un *materismo*, non concede alla contingenza la funzione costitutiva che le assegneranno per esempio i nuovi materialismi. E sarebbe sempre questa precedenza delle forme e dei loro rapporti sulla vita, secondo Maddalena Mazzocut-Mis, a caratterizzare la morfologia di Focillon rispetto alla filosofia di Henri Bergson o a quella di Georg Simmel. Perché da un lato la vita non si risolve essenzialmente in un'attività creatrice e in un conseguente "presentarsi di nuove forme", dal momento che "sono le forme stesse a modellare, nella legge del loro sviluppo, l'esistere". E dall'altro non sarebbe la vita a esigere una forma, un'eccedenza sulla forma che pur potendosi esprimere soltanto attraverso la forma non si esaurisce in essa, dato che in Focillon è la forma stessa che non può fare a meno di mutare e dunque di vivere²⁷. Ma la tecnica non coincide nemmeno con questa necessità di metamorfosi, bensì con il mezzo attraverso il quale la mano dell'uomo ne coglie e sviluppa i potenziali. Scrive Focillon:

Anche la natura crea delle forme, imprime negli oggetti di cui è composta ed alle forze con cui li anima delle figure e delle simmetrie, così che gli uomini si sono talvolta compiaciuti di vedervi l'opera di un dio artista, di un occulto Ermete delle combinazioni. Le più tenui tra le onde e le più rapide hanno una forma. La vita organica disegna delle spire, delle orbite, dei meandri, delle stelle. Se io voglio studiarla, la colgo appunto al cappio della forma e del numero. Ma dal momento che queste figure entrano nello spazio dell'arte e nelle materie specifiche di questa, esse acquistano un valore nuovo, e generano dei sistemi completamente inediti.²⁸

26 Ivi, p. 4.

27 M. Mazzocut-Mis, *Forma come destino. Henri Focillon e il pensiero morfologico nell'estetica francese della prima metà del Novecento*, Alinea, Firenze 1998, pp. 32-33.

28 H. Focillon, *Vita delle forme*, cit., pp. 5-6.

Questi sistemi, a differenza di quanto avviene in natura, rinviano appunto all'incontro tra determinate materie e il movimento di una mano che "tocca l'universo, lo sente, lo domina, lo trasforma" e lo spazio dell'arte risulta allora quello in cui è anche alla mano che "si debbono straordinarie avventure della materia". Perché la mano deve "operare a ciò che non è, deve aggiungere un nuovo regno ai regni della natura"²⁹ e la tecnica si potrà quindi considerare come il punto di tangenza tra questa necessità di trasformare la materia e quella di una forma che non può fare a meno di mutare in base ai propri rapporti e dunque di vivere, cioè come il mezzo attraverso il quale si compie la metamorfosi.

2. La scrittura in quanto forma

Il carattere avventuroso che un tale incontro o un tale accordo assumono nella riflessione di Focillon, ci introduce finalmente al tema della pluri-dimensionalità che mi sono impegnato a trattare in premessa. Secondo Bernard Stiegler, che gli dedica un ampio spazio nel primo volume di *La tecnica e il tempo* (2018), Leroi-Gourhan avrebbe tentato di pensare il sistema della tecnica "come un quasi-organismo controllato nella sua evoluzione dalla tendenza tecnica, che ha due facce: l'intenzionalità dell'uomo e la materia nelle sue leggi"³⁰. Vincolata alle leggi mai del tutto note della materia, così, la tecnica non risulterebbe totalmente a disposizione delle intenzioni umane (come sosterrà invece Brun) ma instaurerebbe con l'antropogenesi quello che si potrebbe considerare un rapporto di concausazione circolare. In Leroi-Gourhan assisteremmo quindi all'affermazione di una "tecnica che inventa, oltre che [essere] inventata"³¹, proprio come ci è parso di poter concludere in riferimento alla tecnica intesa come mezzo attraverso il quale la mano obbedisce alla necessità di "operare a ciò che non è" in accordo con i mutamenti costitutivi della forma, propiziando quelle che Focillon ha definito le "straordinarie avventure della materia". Eppure, l'incarnazione della materia nella tecnica, come direbbe Jean Molino³², il suo divenire la materia che ancora non era per mezzo di una mano e degli utensili ma senza mai risolversi nella sola contingenza e continuando a realizzare un rapporto necessario tra le forme, solleva una domanda alla quale Focillon confessa in prima istanza di non saper rispondere. Si tratterebbe infatti di stabilire qual è la logica dei rapporti tra "l'ordine manuale e quello meccanico": "Non mi sento di affermarlo con certezza", ammette Focillon. Ma subito dopo aggiunge che "l'utensile, all'estremità del braccio, non contraddice l'uomo, non è un uncino di ferro avvitato a un moncone; tra essi si interpone il dio in cinque persone che percorre per intero la scala delle grandezze, la

29 H. Focillon, *Elogio della mano*, cit., p. 116.

30 B. Stiegler, *La Technique et le temps. 1 – La Faute d'Épiméthée*, Librairie Athème Fayard, Paris 2018; tr. it. di C. Tarditi, P. Vignola (a cura di) *La tecnica e il tempo. Vol. 1. La colpa di Epimeteo*, Luiss University Press, Roma 2023, p. 127.

31 Ivi, p. 180.

32 J. Molino, *La forme et le mouvement*, in A. Chastel et al., *Henri Focillon*, cit., p. 140.

mano del muratore delle cattedrali e la mano del miniatore di manoscritti”³³. Mano alla quale si direbbe allora che spetti la funzione di mediare incessantemente tra la singolarità e la reiterazione, l'imponderabile e “le risorse di una scienza lungamente frequentata”, la creazione e il meccanismo, la differenza e l'imitazione – senza possibilità di scampo. Focillon lo confermerà poche pagine dopo, quando ricorrendo all'esempio degli emuli neoclassici di Jacques-Louis David dirà che pur ritenendo di dettare le proprie opere a dei semplici esecutori, “non potevano in alcun modo sottrarre a tali servitori la personalità delle loro mani”, le quali lasciavano inevitabilmente un'*impronta*. L'incidente si rivela così un sinonimo di qualunque processo artistico, perché un'arte totalmente priva delle tracce non premeditate di una mano, tracce che la differenziano da tutte le altre mani nel differenziare una configurazione specifica dei rapporti necessari tra le forme, “non la si ottiene neanche volendolo”³⁴. Ma se “la presenza del dio in cinque persone si manifesta dappertutto”³⁵ non è soltanto per questo suo modo di imprimersi necessariamente sulla superficie della realizzazione, ma perché proprio alla mano che ha informato la qualità specifica della nostra relazione evolutiva con la vita si deve anche la *preparazione* di tutti gli elementi sensibili e spirituali dei quali dispongono il produttore e il fruitore di un'opera d'arte. La mano è costitutiva della specie, ma anche nel senso che la continua a costituire: ecco qual è il motivo di maggior aderenza tra l'anodonta di André Leroi-Gouhlan e *L'Eloge de la main*, nel passaggio in cui Focillon (riferendosi all'ambito ristretto della produzione artistica, ma ci dovremo tornare) riflette sul momento in cui la mano dovesse perdere questa sua vigenza. Perché non si tratta di una funzione che riguarda soltanto il passato e il presente, appunto, ma “tale è l'avvenire della mano”, almeno fino a quando non verrà completamente spodestata dalle macchine e dall'automazione. Allora, aggiunge Focillon, “sarà raggiunta l'inerzia crudele del cliché, ottenuto da un occhio senza mano, e che ferisce la nostra amicizia sollecitandola, meraviglia della luce, mostro passivo. Fa pensare all'arte di un altro pianeta, dove la musica consista nel grafico dei suoni e gli scambi di idee si operino senza parole, attraverso onde”³⁶.

Lette oggi, nell'epoca dei tracciatori oculari e di tutte le altre tecnologie destinate alla generalizzazione di un “occhio senza mano”, ridotta pertanto alla sopravvivenza di un elemento vestigiale, le parole di Focillon farebbero effettivamente pensare al collasso di una linea evolutiva e al trasferimento della vita su un altro pianeta, non più umano. Non è mia intenzione sottovalutare l'importanza e la cogenza di una tale prospettiva, la quale ci obbliga a cogliere nel cosiddetto antropocene un tentativo di comprendere non soltanto gli effetti dell'antropizzazione ma anche la dinamica storica del suo disfacimento. In fondo, quella che lo stesso Derrida ha voluto precisare con il suo triplice riferimento a *Il gesto e la parola*, *L'Eloge de la main* e *La main et l'esprit* sarebbe proprio una certa “rappresentazione dell'*anthrōpos*”

33 H. Focillon, *Elogio della mano*, cit., pp. 113-114.

34 Ivi, p. 120.

35 Ivi, p. 121.

36 *Ibid.*

inteso come “equilibrio precario legato alla scrittura manuale-visiva”, un equilibrio interno al campo anteriore che nelle fantasie nemmeno troppo distopiche di Leroi-Gouhlan e di Henri Focillon verrebbe definitivamente a saltare³⁷. Ma nella misura in cui la traccia o il lavoro della scrittura giocassero d’anticipo su qualunque “scienza dell’uomo”, spiega Derrida, informandone la fondazione e gli sviluppi, anche la rottura di questo equilibrio rimarrebbe interna a una “razionalità soggetta al modello lineare come un’altra forma o un’altra epoca della mitografia”, vale a dire che non si tratterebbe di opporre il precedente paleontologico del mitogramma ma di cogliere nella stessa scrittura lineare un momento di attinenza alla “pluri-dimensionalità” del mito³⁸. La mia impressione, allora, è che la morfologia di Focillon si muova proprio in una direzione coerente alle conclusioni che Derrida sta ricavando dai paragrafi tra i quali l’ha tacitamente coinvolta. A patto, scriveva Focillon, che non si ceda alla frequente tentazione di “cercare nella forma altri sensi che non siano essa stessa”, confondendo “la nozione di forma con quella di immagine, che implica la rappresentazione di un oggetto, e soprattutto con quella di segno”. Perché “il segno significa – spiegava – mentre la forma si significa”³⁹. Quella che allora si introduce surrettiziamente nella confusione tra forma e segno è la “distinzione convenzionale tra la forma e il fondo”, la quale sembra restaurare la possibilità di ricondurre la forma a un proprio contenuto, laddove “il contenuto fondamentale della forma è [sempre] un contenuto formale”⁴⁰ e la sua irriducibile esterioresità può soltanto differenziarsi in un’altra forma. E questo accade anche alla lingua e alla scrittura, aggiunge Focillon, perché “anche il segno verbale può diventare lo stampo di varie accezioni e, promosso a forma, correre singolari avventure”. Le quali non si atterrano più alla singola dimensione del significato e del fondo, ma daranno luogo a una “vegetazione”, una “meravigliosa ingegnosità nella deformazione”, a creature mostruose e “proliferazioni” con le quali il segno che pure significa, una volta “divenuto forma aspira a significarsi, crea il suo nuovo senso, si cerca un contenuto, gli dà una nuova giovane vita”⁴¹ e si dispiega in una molteplicità di dimensioni che la sua limitata obbedienza alla funzione statutaria del segno non poteva contemplare.

A risultare insoddisfacente, così, sarà anche il tempo progressivo e lineare della risoluzione del segno in un significato, coinvolgendo la stessa scrittura promossa a forma nelle tensioni di una temporalità che Derrida definisce appunto delinearizzata. In primo luogo, scrive Focillon, nel campo più ristretto dell’arte ogni individuo rimane “contemporaneo di se stesso e della sua generazione, ma è anche contemporaneo del gruppo spirituale” al quale appartiene⁴². Inoltre, dal fatto che differenti tendenze vengano colte nello stesso istante non deriva che occupino “la

37 J. Derrida, *op. cit.*, p. 125.

38 Ivi, pp. 128-129.

39 H. Focillon, *Vita delle forme*, cit., p. 6.

40 Ivi, p. 7.

41 Ivi, pp. 9-10.

42 Ivi, p. 80.

medesima posizione sulla loro curva rispettiva”⁴³, né che stiano entrando in contatto allo stesso ritmo e con la stessa velocità, per cui quella delle forme artistiche è una contemporaneità di “sopravvivenze e anticipazioni” dove convergono e spesso confliggono “parecchie forme del presente”⁴⁴. Dal punto di vista metodologico, così, la miglior descrizione del modo in cui deve procedere lo storico di Focillon la ritroviamo nel libro di un suo allievo, Jurgis Baltrušaitis, che entrambi concepiscono nel 1931 come uno “studio complementare dell’*Arte degli scultori romanici*”, pubblicato da Focillon in quello stesso anno⁴⁵. Una volta chiarita questa premessa, dunque, Baltrušaitis continua a utilizzare la prima persona plurale e scrive:

Abbiamo condotto le nostre ricerche sulla genesi della scultura romanica collocandoci su un piano non storico, ma esclusivamente formale, tentando di ricostruire l’ordine, il pensiero, i ragionamenti che ne hanno retto lo sviluppo. Il metodo del confronto diretto dei monumenti, senza tener conto della collocazione geografica e temporale, ci ha consentito di seguire passo per passo l’evoluzione di figure e temi in cui si scopre un sistema coerente che genera innumerevoli forme governate da una logica ferrea.

La logica, come poi emergerà, è anche quella di una scrittura “intrinseca al movimento della mano”⁴⁶, la quale consente di raggruppare rilievi “nati in condizioni morfologiche analoghe” e indipendenti da “uno sviluppo in senso cronologico”, tanto che “il film in cui si vedono corpi viventi uscire progressivamente dal cesto può scorrere nell’altro senso, mostrando gli esseri animati che sprofondano nel blocco fino a identificarsi con esso”⁴⁷. Non solo le sequenze non rispondono a nessun criterio di ordine cronologico e geografico, non solo la linea che le unisce alle dinamiche del loro tempo “è il più delle volte molto sinuosa”, come sosterrà Focillon⁴⁸, ma non è nemmeno più determinante stabilire quale sia la direzione in cui evolvono rispetto al loro farsi o disfarsi, ugualmente caratterizzato dall’intervento decisivo di una metamorfosi e delle tecniche adeguate a favorirla.

Prima di concludere si rende allora necessario lo scioglimento di un’ambiguità che ha percorso tutto lo sviluppo della presente esposizione: qual è l’effettiva misura in cui la “tessitura delle contemporaneità”⁴⁹ che Focillon ha rinvenuto e fatto valere in ambito storico-artistico si può estendere a una morfologia generale, là dove potrebbe realmente assumere la portata di un “accesso alla pluri-dimensionalità e a una temporalità delinearizzata” che costituiscono il vero obiettivo delle analisi in cui Jacques Derrida cita *L’Eloge de la main*? Per fortuna, una prima risposta a questa domanda la

43 Ivi, p. 82.

44 Ivi, p. 98.

45 J. Baltrušaitis, *Formations, déformations: la stylistique ornementale dans la sculpture romane*, Flammarion, Paris 1986; tr. it di M. Infurna, *Formazioni, deformazioni. La stilistica ornamentale nella scultura romanica*, Adelphi, Milano 2005, p. 12.

46 Ivi, p. 110.

47 Ivi, pp. 140-141.

48 H. Focillon, *Vita delle forme*, cit., p. 87.

49 D. Arasse, *Lire “Vie des formes”*, in A. Chastel et al., *Henri Focillon*, cit., p. 161.

fornisce proprio Focillon nelle pagine introduttive di *L'anno mille* (1952), dove allo studio della storia viene associato lo stesso metodo che pertiene alle ricerche sulla scultura romanica illustrate da Baltrušaitis. Innanzitutto, scrive Focillon, “ci sembrava auspicabile e possibile individuare un anno, un anno critico, e per prima cosa vuotarlo del suo contenuto”, compiendo l’operazione con la quale anche il materiale storico diventa una forma. Dopodiché si sarebbe reso preferibile il coinvolgimento di un’équipe, aggiunge, perché anche il periodo più breve del tempo storico “comporta un grande numero di piani o, se si vuole, di stratificazioni”, le quali non rinviano a una forma generica ma a un ambito sempre specifico dei rapporti necessari tra le forme. La storia, infatti, non è il divenire hegeliano, “non è simile a un fiume che sospinga alla stessa velocità e nella stessa direzione avvenimenti e frammenti di avvenimenti”, ma sono invece “la diversità e l’irregolarità delle correnti a costituire ciò che chiamiamo storia”⁵⁰. A questo punto Focillon può effettivamente fare la propria parte in *Prima delle cose ultime* (1969), dove Siegfried Kracauer gli attribuisce una visione della storia per la quale, “dal momento che eventi simultanei sono più spesso intrinsecamente asincroni, non ha veramente nessun senso concepire il processo storico come un flusso omogeneo”. Infatti, aggiunge Kracauer, “l’immagine di quel flusso nasconde solo i tempi divergenti in cui si concretizzano le sequenze reali degli eventi storici”⁵¹. Più che all’immagine fuorviante del flusso, scrive allora Focillon, bisognerà “pensare a una sovrapposizione di strati geologici, di diversa inclinazione, interrotti talvolta da faglie improvvise, e che, in uno stesso punto, in uno stesso momento, ci permettono di cogliere diverse età della terra, nonostante ciascuna frazione del tempo trascorso sia, contemporaneamente, passato, presente e avvenire”⁵². E sarà negli Stati Uniti che Focillon reperirà la forma più adeguata a riassumere il progetto di una morfologia storica e sociale che lo sta impegnando negli ultimi anni della sua vita e che un giorno si sarebbe anche potuto tradurre nella pubblicazione di un’opera eventualmente intitolata *Connaissance du passé* o *La forme du temps*⁵³. L’occasione gli viene fornita da una visita al Grand Canyon, che grazie a quella che Annamaria Ducci definisce la sua “sezione stratigrafica a vista, ferita terrestre a cielo aperto”⁵⁴, sintetizza alla perfezione le numerose connotazioni geologiche alle quali Focillon è spesso ricorso per elaborare la propria concezione del tempo. E così, dopo quella visita, sui manoscritti inediti sarebbe finalmente apparsa una sentenza che dice: “Nulla si perde. Il Canyon. Presenza di tutti i passati”.

50 H. Focillon, *L’an mil*, A. Colin, Paris 1952; tr. it. di A. Marchi, *L'anno mille*, Neri Pozza, Vicenza 1998, p. 27.

51 S. Kracauer, *History. The Last Things Before the Last*, Oxford University Press, New York 1969; tr. it. di S. Pennisi, *Prima delle cose ultime*, Marietti, Monferrato 1985, p. 119.

52 H. Focillon, *L'anno mille*, cit., p. 27.

53 A. Ducci, “Grand Canyon”. *Ancora su Focillon e la storia (a partire da alcuni appunti inediti)*, in R. Cioffi, O. Scognamiglio (a cura di), *Mosaico. Temi e metodi d’arte e critica per Gianni Carlo Sciolla*, Luciano Editore, Napoli 2012, pp. 551-560.

54 Ivi, p. 552. Anche la conoscenza dell’appunto che cito in conclusione la devo a questo saggio di Annamaria Ducci e alla preziosa ricerca d’archivio della quale rende conto.