

MECHANE

**Rivista di filosofia
e antropologia della tecnica**

**International Journal of Philosophy
and Anthropology of Technology**

6/2023

TECNICA E LINGUAGGIO

TECHNOLOGY AND LANGUAGE

MECHANE

INTERNATIONAL JOURNAL OF PHILOSOPHY AND ANTHROPOLOGY OF TECHNOLOGY

Editors in Chief: Pierandrea Amato (Università di Messina), Nicola Russo (Università di Napoli “Federico II”).

Editorial Board: Adriano Ardovino (Università di Chieti), Alberto Biuso (Università di Catania), Massimo Cacciari (Università San Raffaele di Milano), Maria Teresa Catena (Università di Napoli “Federico II”), Pio Colonnello (Università della Calabria), Roberto Esposito (Scuola normale superiore di Pisa), Andrew Feenberg (Simon Fraser University – Canada), Gianluca Garelli (Università di Firenze), Richard Grusin (University of Wisconsin-Milwaukee), Xavier Guchet (Université de Technologie de Compiègne), Annette Hilt (Johannes Gutenberg Universität Mainz), Serge Latouche (Université Paris-Sud), Enrica Lisciani Petrini (Università di Salerno), Eugenio Mazzarella (Università di Napoli “Federico II”), Christian Möckel (Humboldt-Universität zu Berlin), Pietro Montani (Università di Roma “La Sapienza”), Andrea Moro (IUSS Pavia), Valeria Pinto (Università di Napoli “Federico II”), Andrei Rossius (Russian Academy of Sciences), Giuseppina Strummiello (Università di Bari), Gianni Vattimo (Accademia delle scienze di Torino), Wesugi Shigeru (University of Tokyo)

Editorial Office: Joaquin Mutchnick (managing editor, Università di Napoli “Federico II”), Irene Calabrò (Università di Messina), Emanuele Clarizio (Université de Technologie de Compiègne), Lorenzo De Stefano (Università di Napoli “Federico II”), Rosa Alba De Meo (Università di Messina), Lorena Grigoletto (Università di Napoli “Federico II”), Stefania Guglielmo (Università di Messina), Luigi Laino (Università di Napoli “Federico II”), Giovanna Luciano (Università degli Studi di Padova), Felice Masi (Università di Napoli “Federico II”), Chris Muller (Macquarie University, Sydney), Matilde Orlando (Università di Messina), Luca Salza (Université de Lille), Elena Trufanova (Russian Academy of Sciences), Andrea Velardi (Università di Messina), Simona Venezia (Università di Napoli “Federico II”)

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)

www.mimesisedizioni.it

mimesis@mimesisedizioni.it

ISSN: 2784-9961

Isbn: 9791222312811

© 2023 – MIM EDIZIONI SRL

Piazza Don Enrico Mapelli, 75

20099 Sesto San Giovanni (MI)

Phone: +39 02 24861657 / 21100089

Registrazione presso il Tribunale di Napoli n. 39 del 25/09/2019

Indice

Editoriale

Tecnica e linguaggio
p. 9

Essays

Salvatore Spina
Il frastuono della metafisica.
Linguaggio e tecnica nel pensiero di Martin Heidegger
p. 13

Claudio D'Aurizio
Alain Badiou e il linguaggio della filosofia tra sofistica e antifilosofia
p. 27

Francesco Mancuso
“Un linguaggio in quanto tecnica del linguaggio”.
Sulla teoria del cinema di Pasolini
p. 43

Daria Baglieri
Simbolo, racconto, corpo in-*textus*.
I dispositivi linguistici della temporalità
p. 57

Readings

Andrea Velardi
Apertura originaria alla tecnica dell'umano e pericolo della regressione in Bernard Stiegler
p. 73

Michele Capasso

L'avvenire di Mnemosyne.

L'eredità di Warburg come compito per le *digital humanities*

p. 87

Angelica Rocca

Nome, immagine, gesto.

Walter Benjamin tra linguaggio e tecnica

p. 95

Enrico Palma

Parola e tecnica. l'eclissi del linguaggio come eclissi dell'umano

p. 111

Editoriale

Tecnica e linguaggio

Il tema monografico del numero richiama alla memoria *Il gesto e la Parola* di André Leroi-Gourhan, opera per tanti versi cruciale e rimasta inaggirabile anche per chi non ne condivida la radicalità dell'impostazione e l'audacia genealogica cui dà voce: *dedurre* dal gesto (tecnico) la necessità della parola, di una parola assolutamente congruente con quel gesto, ogni volta al suo stesso livello di complessità e articolazione. Il primo volume di quel libro reca come sottotitolo proprio *Tecnica e Linguaggio*, un nesso che li approssima la confusione dei due termini: la tecnica è linguaggio, il linguaggio è tecnica, almeno nel senso che è correlato originario e necessario di ogni tecnica umana, insieme sua condizione e suo riflesso, prototecnica che rimane tecnica di ogni tecnica. Nell'articolare la sua tesi di fondo, che chiama in causa anche i rapporti tra mano e bocca, vista e azione, Leroi-Gourhan estende i termini della domanda, coinvolgendo insieme alla paleontologia innanzitutto la neurologia: "l'uomo fabbrica utensili concreti e simboli, e gli uni e gli altri nascono da uno stesso processo o meglio fanno ricorso, nel cervello, alla medesima attrezzatura di base". Sullo sfondo la biologia e più a valle la storia, l'economia, l'estetica, in un disegno antropologico di ampiezza enorme e di straordinario fascino.

Inaggirabile e tuttavia controverso, inaggirabile proprio perché controverso, poiché il discorso di Leroi-Gourhan, radicalizzando il nesso tra tecnica e linguaggio, evoca gran parte se non tutte le questioni fondamentali intorno alle quali *si deve* dare controversia, se si ha di mira un'antropologia della tecnica degna del suo nome.

Questo lo sfondo primario, ma ovviamente non l'unico a partire da cui poter mettere a tema "tecnica e linguaggio": va da sé che queste due parole possiamo leggerle in una grande varietà di relazioni reciproche, dalla "tecnica del linguaggio" al "linguaggio della tecnica", dove tecnica del linguaggio non dice solo poesia e retorica, ma anche ogni forma di operazione tecnica di manipolazione del linguaggio, dalla pubblicità alla propaganda, al fine della manipolazione dell'uomo. E allo stesso modo il linguaggio della tecnica non è solo il linguaggio tecnico, in cui la tecnica dispiega la sua logica, ma anche il linguaggio che ne esprime le istanze, in particolare la retorica tecnocratica che in maniera più o meno evidente inquina le forme del discorso pubblico, a partire da quello politico.

Essays

Salvatore Spina

Il frastuono della metafisica

Linguaggio e tecnica nel pensiero di Martin Heidegger

Abstract: The paper aims to analyze the relationship between language and technology in Heidegger's works. Both the questions have an ontological dimension: the language is designated by Heidegger as 'the house of Being' and the technology is the way, in which Being (not) appears in the Modernity.

The modern affirmation of technology sets a radical transformation in the shape of language. It becomes communication and information – technological language – and 'misses' its original relationship with the dimension of Being.

I will analyze this historical and ontological change to finally hint at a kind of language beyond the metaphysical determinations.

1. Afasia ontostorica

1. Kurt Vonnegut in *Mattatoio n. 5* scrive, probabilmente, l'unica cosa sensata che su una guerra può essere affermata: "non c'è nulla di intelligente da dire su un massacro. Si suppone che tutti siano morti, e non abbiano più niente da dire o da pretendere. Dopo un massacro tutto dovrebbe tacere"¹.

Il protagonista del romanzo di Vonnegut, di fronte al bombardamento di Dresda durante il secondo conflitto mondiale, si rende conto dell'inadeguatezza della parola di fronte alla catastrofe. Ogni frase risulterebbe in eccesso e carica di una portata retorica tale da renderla a ogni respiro fuori luogo e fuori tempo.

L'insufficienza e il ritrarsi del linguaggio e della parola di fronte all'orrore della guerra, a cui in qualche modo fa riferimento Vonnegut, si manifestano almeno secondo due forme, due livelli differenti, sebbene connessi tra loro e dipendenti l'uno dall'altro.

Riavvolgiamo per un momento il nastro della storia e spostiamoci nel primo ventennio del Novecento. Al ritorno dal fronte, dopo aver vissuto gli orrori delle trincee della Grande guerra, migliaia di soldati furono colpiti da quello che in gergo tecnico viene definito stress post-traumatico o, secondo l'espressione dello psicologo Charles Myers, *shell shock* (shock da bombardamento). Tra i sintomi più persistenti di questa condizione vi erano tremori, insonnia, paranoia e, infine, mutismo. Sebbene inizialmente questi sintomi fossero stati associati esclusivamente a

1 K. Vonnegut, *Slaughterhouse-five*, Delacorte Press, New York 1968; tr. it. di L. Brioschi, *Mattatoio n. 5*, Feltrinelli, Milano 2014, p. 27.

fattori biologici, ossia alle presunte lesioni cerebrali causate dai bombardamenti, ci si rese ben presto conto che anche chi non era stato coinvolto da vicino in un'esplosione presentava spesso tali problematiche.

Dopo mesi, se non anni, rinchiusi nelle trincee o gettati nella desolazione dei campi di battaglia, la guerra era diventato l'unico orizzonte attraverso cui il soldato misurava la realtà; il suo linguaggio era del tutto conforme al gergo bellico. L'utilizzo della parola avrebbe perciò significato il 'ritorno' all'unico ambiente entro cui la vita prendeva forma per l'ex-combattente. Gli 'scemi di guerra' (così venivano chiamati inizialmente i soldati che presentavano problematiche psicologiche al ritorno dal fronte) denunciavano con il loro mutismo l'unica condizione impossibile a cui la guerra li aveva costretti.

Se, come afferma una tradizione risalente almeno ad Aristotele (*Pol.*, 1253a 9-10), il linguaggio è il carattere più proprio dell'uomo, l'unico vivente (*zōon*) dotato (*échon*) di parola (*logon*), il mutismo dei reduci della Grande Guerra mette in scacco ogni ordine che aveva informato la tradizione occidentale.

Quando Martin Heidegger traccia una linea di separazione tra il vivente uomo e il resto degli animali, in maniera più o meno esplicita, lo fa richiamandosi alla tradizione umanistica contro cui per molti versi il suo pensiero si muove. Con tutte le differenze e le precisazioni del caso, che dovremo verificare, Heidegger individua nel linguaggio lo spazio più proprio dell'essere umano il quale, a differenza dell'animale, ha un mondo perché può 'crearlo' e 'aprirlo' attraverso la parola².

Gli orrori delle trincee hanno assottigliato questo diaframma tra uomo e animale fino a farlo quasi sparire; l'uomo ha perso la parola ed è rimasto irretito, stordito [*benommen*] nell'ambiente tecnico del campo di battaglia. Non parla più, ma reagisce unicamente agli stimoli proveniente dal mondo tecnico. Una porta che sbatte ricorda una granata che esplose ed ecco che egli è pronto a imbracciare il fucile e scappare alla ricerca di un riparo.

Quando tutte le coordinate umanistiche che avevano retto la modernità naufragano nel fango delle trincee e dei campi di battaglia delle Somme e di Verdun, quando tutti i valori su cui si era retta la cultura occidentale diventano, per parafrasare Adorno³, 'spazzatura', anche il linguaggio mostra il suo limite come mezzo attraverso cui dar forma al mondo e al rapporto dell'uomo con esso.

Il venir meno della parola può essere, tuttavia, analizzato anche a un livello ulteriore che, come accennato, si ricollega a quello che fin qui abbiamo detto. In un testo di straordinaria intensità, *Esperienza e povertà*, Walter Benjamin nel 1933 – anno decisivo per la storia europea – prende coscienza del fatto che gli orrori della Grande Guerra hanno segnato una cesura netta con tutto l'armamentario

2 Cfr. M. Heidegger, *Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Eisankeit* (GA 29/30), hrsg. von F.-W. von Herrmann, Klostermann, Frankfurt a. M. 1983; tr. it. di C. Angelino e P.-L. Coriando, *Concetti fondamentali della metafisica. Mondo – finitezza – solitudine*, Il Melangolo, Genova 1999.

3 Cfr. T. W. Adorno, *Negative Dialektik*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1966; tr. it. di P. Lauri, *Dialettica negativa*, Einaudi, Torino 2013.

umanistico con cui la modernità ha allestito i propri discorsi e le proprie narrazioni. Egli scrive:

No, una cosa è chiara: l'esperienza è in ribasso, e questo in una generazione che ha fatto tra il 1914 e il 1918 una delle più colossali esperienze della storia del mondo. Forse questo non è così bizzarro come sembra. Non si poteva osservare, già allora, come la gente tornasse ammutolita dal campo di battaglia? Non più ricca, più povera di esperienza comunicabile⁴.

La generazione che ha vissuto la Grande Guerra non ha più la possibilità di narrare – negli stessi anni Benjamin scrive *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*⁵. Nei campi di battaglia, paradossalmente e contrariamente a quello che sostiene Ernst Jünger⁶, non accade nulla degno di essere narrato. Ogni esperienza è in ribasso; deprezzata, come si legge nelle pagine benjaminiane. E il linguaggio di fronte a questo mutamento di orizzonte rimane sempre un passo indietro rispetto alla possibilità di esprimere l'orrore e il vuoto che a esso è connesso. Le parole possono certamente descrivere nei minimi dettagli ciò che è accaduto durante la guerra; parlare all'infinito di ogni singolo avvenimento; farcelo rivivere attraverso una ricostruzione dettagliata. Tuttavia, come vedremo con Heidegger, tra parlare e dire c'è una differenza abissale; si può parlare quindi ininterrottamente per ore, mesi, anni di qualcosa, e, al contempo, non dire nulla.

Arrivati a questo punto, nondimeno, una domanda appare più che lecita: qual è il nesso tra il mutismo, nella sua duplice forma, dei soldati e del narratore, relativo agli eventi del primo conflitto mondiale, e un saggio che si propone di analizzare il rapporto tra linguaggio e tecnica nel pensiero di Heidegger?

Risposta: tutto. E questo per diverse ragioni. Innanzitutto è necessario annotare una questione che, di primo acchito, potrebbe sembrare marginale. Se si esclude qualche riferimento d'occasione, dalle pagine di Heidegger sembrerebbe quasi che la Grande Guerra non ci sia mai stata⁷. Eppure tutta la concettualità del giovane Heidegger, almeno fino ad *Essere e tempo*, risente indubbiamente degli eventi della

4 W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, vol. II, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1977; tr. it. di M. Palma, *Esperienza e povertà*, in *Esperienza e povertà*, Castelvecchi, Roma 2018, pp. 51-52.

5 W. Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*, in *Esperienza e povertà*, cit., pp. 59-92.

6 Com'è noto, una consistente parte della produzione jüngeriana è legata all'esperienza diretta vissuta dall'autore durante la Prima Guerra mondiale; cfr. almeno E. Jünger, *Kriegstagebuch 1914-1918*, hrsg. H. Kiesel, Klett-Cotta Verlag, Stoccarda 2010; tr. it. di F. Sassi, *Diario di guerra 1914-1918*, LEG, Gorizia 2017; Id., *In Strahlgewittern. Aus dem Tagebuch eines Stoßtruppführers*, Klett-Cotta, Stoccarda 2010; tr. it. di G. Zampaglione, *Nelle tempeste d'acciaio*, Guanda, Parma 1990.

7 L'atteggiamento di Heidegger sarà totalmente differente di fronte agli orrori della Seconda guerra mondiale e dei totalitarismi; eventi storici che lasciano, infatti, in maniera tangibile la propria impronta nella produzione heideggeriana a partire dagli anni Trenta e Quaranta.

guerra; nozioni come gettatezza, angoscia, inautenticità, solo per citarne alcuni, possono benissimo essere letti come il tentativo di rielaborare teoricamente la catastrofe della guerra⁸.

Tuttavia mi sembra che il ritegno di Heidegger a esprimersi direttamente sugli eventi del Primo Conflitto mondiale sia una conferma di ciò a cui facevamo riferimento in precedenza. Sulla Grande Guerra non c'è niente da dire; possiamo riportare diaristicamente come ha fatto Jünger gli eventi ma nulla di essenziale diremmo su di essa. Il linguaggio tradizionale, e ci avviciniamo pian piano al cuore concettuale del nostro saggio, è insufficiente a esprimere quello che (non) è accaduto sui campi di battaglia. L'insufficienza di tale linguaggio non ha origine esogena rispetto a ciò di cui si dovrebbe occupare. Il linguaggio, che prova a narrare la guerra senza riuscire a dire nulla di essenziale, e la guerra stessa non sono, infatti, due realtà separate; sono l'espressione di uno Stesso.

È la tecnica il connettore concettuale che tiene uniti guerra e linguaggio. Nell'epoca della modernità compiuta, in cui la tecnica è l'orizzonte ultimo e primo attraverso cui comprendere il reale, il linguaggio è, come vedremo, sempre linguaggio tecnico e, dunque, coerentemente a ciò linguaggio bellico. Nella triangolazione tra povertà di esperienza, mutismo e orizzonte bellico si gioca la partita fondamentale per comprendere – con Heidegger e oltre Heidegger – il nesso tra linguaggio e tecnica che qui ci proponiamo di indagare. Così Benjamin sintetizza mirabilmente la questione: “Con questo impetuoso dispiegamento della tecnica, un'indigenza di nuova specie si è abbattuta sugli uomini. [...] Sì, ammettiamolo: questa povertà di esperienza è povertà non solo di esperienze private, ma di esperienze umane in genere. E con ciò una nuova forma di barbarie”⁹.

2. Un'indagine coerente ed esaustiva della questione del linguaggio nel pensiero di Heidegger dovrebbe iniziare indubbiamente da *Essere e tempo*; e precisamente dal paragrafo 34 in cui la *Rede* rappresenta, insieme al *Verstehen* e alla *Befindlichkeit*, uno dei tre esistenziali fondamentali attraverso cui l'essere-nel-mondo del *Dasein* prende forma¹⁰. È attraverso il linguaggio che il rapporto tra mondo e uomo si dispiega. Eppure in questo nostro lavoro la prospettiva che vorremmo proporre è impostata a partire da un altro angolo visuale. E questo per almeno due motivazioni: una di tipo 'esteriore' e la seconda più legata alla questione che qui si vuole approfondire.

In primo luogo, se l'intento del nostro saggio è quello di pensare la relazione tra tecnica e linguaggio, ci sembra più corretto da un punto di vista 'filologico' prendere in considerazione i testi heideggeriani sul linguaggio, che sono stati scritti

8 È questa l'idea di fondo che guida il saggio di P. Amato, *Trincee della filosofia. Heidegger e la Grande Guerra*, Mimesis, Milano-Udine 2022.

9 W. Benjamin, *Esperienza e povertà*, cit., pp. 52-53.

10 Cfr. M. Heidegger, *Sein und Zeit* (GA 2), hrsg. von F.-W. von Herrmann, Klostermann, Frankfurt a. M. 1977; tr. it. di F. Volpi sulla versione di P. Chiodi, *Essere e tempo*, Longanesi, Milano 2001, pp. 197-204.

negli stessi anni in cui il tema della tecnica è divenuto uno dei fuochi speculativi dell'ellissi di pensiero di Heidegger.

La seconda motivazione, come dicevamo, è dipendente dalla cosa stessa del pensiero. Com'è noto, *Essere e tempo* è un sentiero interrotto; e tra le cause dell'interruzione di tale ricerca Heidegger individua l'incapacità del linguaggio in esso utilizzato di esprimere le questioni che in quelle pagine decisive venivano sollevate. Se l'intento dell'analitica esistenziale era quello di avanzare un ripensamento della metafisica occidentale nell'ottica di una riproposizione essenziale della questione dell'essere, il linguaggio che tracciava i solchi di una tale ricerca sembrava a Heidegger ancora troppo impregnato della logica del fondamento proprio della tradizione filosofica, logica che era sfociata nella volontà imperialistica alla base della Grande Guerra.

D'altro canto, il fatto che Heidegger non 'dica' nulla sulla Grande Guerra è sintomo di quanto accennavamo all'inizio di queste pagine. Sulla guerra non c'è nulla da dire; soprattutto se per parlarne si utilizza quel linguaggio che – come vedremo – è, nella sua forma soggettivistica, complice di ciò che dovrebbe in qualche modo comprendere.

2. Linguaggio tecnico e cibernetica

1. Il pensiero di Heidegger dopo la cosiddetta 'svolta' degli anni Trenta trova una possibile delimitazione teorica nello spazio racchiuso dai vertici di una triangolazione complessa (nel senso letterale del termine) tra le nozioni chiave di tecnica, linguaggio ed *Ereignis*.

Una lunga citazione tratta da una conferenza del 1959, intitolata *Il cammino verso il linguaggio* e contenuta in *Unterwegs zur Sprache*, ci fornisce le coordinate per comprendere la posta in gioco del discorso heideggeriano:

Il linguaggio parla sempre conformemente al modo con cui l'*Ereignis* si disvela o si ritrae. Un pensiero che rifletta sull'*Ereignis* può già sospettarne, anzi già esperirne la presenza nella *essenza* della tecnica moderna, *essenza* che si continua qui a designare col termine che suona ancora strano e sconcertante di *Ge-Stell*. In quanto pone un'intimazione all'uomo, in quanto lo provoca (*den Menschen stellt, d.h. ihn herausfordert*) ad adibire (*bestellen*) ogni cosa che possa farglisi presente a dispositivo tecnico (*als technischen Bestand*), il *Gestell* è come *Ereignis*, ma è tale in modo che dell'*Ereignis* è al tempo stesso il mascheramento, perché ogni "adibire" si vede inserito nel pensiero calcolante e parla così il linguaggio del *Ge-stell*. Il parlare è provocato a corrispondere in tutto e per tutto a quella posizione di fronte al reale per cui la presenza si identifica con la sua disponibilità tecnica¹¹.

11 M. Heidegger, *Unterwegs zur Sprache (1950-1959)* (GA12), hrsg. von F.-W. von Herrmann, Klostermann, Frankfurt a. M. 1985; tr. it. di A. Caracciolo, *In cammino verso il linguaggio*, Mursia, Milano 1973, p. 207. Numerosi sono i testi che si occupano del problema

Siamo negli anni Cinquanta del Novecento e la questione della tecnica, attraverso un tortuoso percorso risalente almeno a metà degli anni Trenta¹², è diventato il fulcro concettuale in virtù del quale Heidegger, da un lato, ripercorre la storia occidentale mostrandone l'intrinseco carattere nichilistico, e, dall'altro lato, cerca delle forme di pensiero che, confrontandosi con la metafisica nella sua cogenza, traccino delle 'vie di uscita' in vista di quello che Heidegger stesso definisce un altro inizio del pensiero.

Parallelamente alla questione della tecnica, ma in maniera totalmente dipendente da essa, il pensatore di Messkirch intraprende una serie di ricerche che si confrontano con il linguaggio e con la poesia.

Come affermato chiaramente nella lunga citazione riportata, la questione del linguaggio, se vuole essere analizzata in maniera essenziale, deve guadagnare una nuova posizione rispetto al ruolo che solitamente viene assegnato al linguaggio stesso dalla tradizione occidentale. Non dobbiamo muoverci esclusivamente sul piano della linguistica, della teoria dei segni, o della filosofia del linguaggio; o meglio, tutte le posizioni che da queste forme di indagini vengono fuori possono essere corrette o errate, profonde o banali, approfondite o superficiali, ma in ogni caso non sono 'vere'. Tra corretto e vero per Heidegger si dà una frattura netta nel cui solco è tracciata la storia della metafisica nella sua interezza. Scrive Heidegger: "Fare esperienza del linguaggio è altra cosa dal procurarsi nozioni sul linguaggio. Scienza del linguaggio, linguistica e filologia delle diverse lingue, psicologia e filosofia del linguaggio sono le discipline che ci forniscono tali nozioni, ampliandone di continuo il campo, al punto che ne resta impossibile il dominio"¹³.

del linguaggio in Heidegger; riporto solo quelli che ho tenuto maggiormente in considerazione per questa ricerca: G. Gregorio, *Logos e logica in Heidegger. Cammini del pensiero*, Mimesis, Milano-Udine 2021; C. Lafont, *Heidegger. Language and World-Disclosure*, Cambridge University Press, Cambridge 2000; C. Resta, *In cammino verso la parola. Heidegger e il linguaggio*, Sicania, Messina 1996; J. Greisch, *La parole hereuse. Martin Heidegger entre les choses et les mots*, Beauchesne, Paris 1987.

12 Sebbene la questione della tecnica occupi un posto decisivo già all'interno dei cosiddetti trattati onto-storici degli anni Trenta (i *Beiträge e Besinnung* su tutti) e dei coevi *Schwarze Hefte*, in cui il concetto di *Machenschaft* viene utilizzato per indicare l'essenza non tecnica della tecnica, è nei saggi composti a cavallo tra gli anni Quaranta e Cinquanta che Heidegger ne fornisce la versione più sistematica e convincente. Cfr. M. Heidegger, *Die Frage nach Technik*, in *Vorträge und Aufsätze* (GA 7), hrsg. von F.-W. von Herrmann, Klostermann, Frankfurt a. M. 2000; tr. it. di G. Vattimo, *La questione della tecnica*, in *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano 1991; Id., *Bremen und Freiburg Vorträge* (GA 79), hrsg. von P. Jaeger, Klostermann, Frankfurt a. M. 2002; tr. it. di G. Gurisatti, *Conferenze di Brema e Friburgo*, Adelphi, Milano 2002. Per quanto riguarda la letteratura sulla questione della tecnica, cfr.: E. Mazzarella, *Tecnica e metafisica. Saggio su Heidegger*, Carrocci, Roma 2021; Resta, *Nichilismo, tecnica, mondializzazione. Saggi su Schmitt, Jünger, Heidegger e Derrida*, Mimesis, Milano-Udine 2013; M. Ruggenini, *Heidegger. L'essenza della tecnica e il nichilismo*, in F. Volpi (a cura di), *Guida a Heidegger*, Laterza, Roma-Bari 2005, pp. 235-276; O. Pöggeler, *Hermeneutik der technischen Welt. Eine Heidegger-Interpretation*, Lüneburger Universitätsreden, Lüneburg 2000; M. Cacciari, *Salvezza che cade. Saggio sulla questione della tecnica in Heidegger*, in "Il Centauro", VI (1982), pp. 70-101.

13 M. Heidegger, *In cammino verso il linguaggio*, cit., p. 128.

Così come le indagini ‘antropologico-strumentali’ della tecnica, intesa come un mezzo a disposizione dell’uomo, non ci dicono nulla sull’essenza non tecnica della tecnica stessa, allo stesso modo le varie teorie sull’origine del linguaggio, che lo definiscono come uno strumento espressivo in dotazione all’uomo, non ci rivelano nulla di essenziale su cosa effettivamente esso sia. Heidegger è chiaro su questo: il linguaggio ha a che fare sempre e comunque con una dimensione ontologica originaria, da cui quella ontica strettamente dipende.

L’analogia tra la questione della tecnica e quella del linguaggio non è, tuttavia, confinata né esclusivamente a una dimensione puramente cronologica né tantomeno a una questione di metodo. La posta in gioco di tale confronto è la cosa stessa del pensiero. Un’affermazione sibillina di Heidegger contenuta in *L’essenza del linguaggio* ci fornisce il movente teorico di questo nostro lavoro: “Metalinguaggio e Sputnik, metalinguistica e tecnica missilistica sono la stessa cosa”¹⁴.

Metalinguaggio e tecnica missilistica sono due facce di una stessa medaglia; sono due nomi per indicare il carattere nichilistico della metafisica occidentale che, incapace, certo necessariamente e non per un mero errore ontico, di pensare il carattere dinamico e inaccessibile dell’essere, ha fatto dello stesso essere un ente presente e disponibile tra gli altri.

Nell’epoca del nichilismo compiuto, in cui la tecnica ha cessato di essere la forma di produzione a cui il concetto di *téchne* rimandava, divenendo attraverso una serie di tappe e momenti fondamentali provocazione dell’ente, il linguaggio si trasforma in maniera conseguente in qualcosa d’altro rispetto al *logos* originario a cui, in qualche modo, faceva riferimento l’orizzonte greco. Nell’ambito del *Gestell*, nome attraverso cui Heidegger dalla fine degli anni Quaranta in avanti indica l’essenza non tecnica della tecnica, il linguaggio non è più la dimora accogliente dell’essere, o, detto meglio, lo è nella forma del rifiuto e dell’abbandono.

Com’è noto, Heidegger nelle ricerche sull’essenza del linguaggio orchestra un vorticoso e innovativo scavo filologico. Lungi dall’essere semplicemente un possesso dell’uomo, il linguaggio, in quanto Dire originario [*sagen*], rimanda all’antica parola tedesca *sagan*. A tale significato si richiama il verbo tedesco *zeigen*, mostrare. Il linguaggio, ancor prima di essere l’aristotelica *phoné semantike*, è lo spazio entro cui l’essere si mostra, si disvela, si apre. Il linguaggio ha a che fare in tal modo con il carattere dinamico dell’*aletheia*, della verità in quanto spazio entro cui si disvela l’essere come ciò che rende possibile, con la propria ritrazione, l’apparire dell’ente. Proprio a questo significato originario rimanda il lemma *logos*; non semplicemente ragione o parola, come viene abitualmente tradotto, bensì lo spazio di raccolta [*legein*] e ‘posa’ entro cui l’essere avviene essenzialmente [*west*]¹⁵. Scrive Heidegger:

14 *Ibidem*.

15 Proprio la traduzione del termine greco *logos* con il latino *ratio* indica, per Heidegger, la direzione intrapresa dalla metafisica occidentale. Se, come abbiamo visto, il *logos* nella sua radice greca ha a che fare con la raccolta e la riunione, la *ratio*, invece, è il nome della divisione, della parcellizzazione, della calcolabilità a cui inerisce l’ordine ipertrofico della tecnica moderna.

Il dire e il discorrere dei mortali accadono fin dalle origini come *legein*, come ‘posare’. Dire e parlare sono essenzialmente [*wesen*] come il ‘lasciar-stare-insieme-dinnanzi’ tutto ciò che, posato nella disvelatezza, è presente. L’originario *legein*, il posare, si dispiega, da principio e in un modo che governa tutto l’ambito del disvelato, come il dire e il discorrere. [...] Dire è *legein*¹⁶.

Quando Heidegger scrive, con un’espressione divenuta ormai manifesto della sua filosofia, che “il linguaggio è la casa dell’essere” e che “nella sua dimora abita l’uomo”¹⁷, non fa altro che ribadire in maniera suggestiva e poetica quella che è la sua concezione sul linguaggio: esso si colloca al di qua di qualsiasi prassi di parola e di modalità di fonazione. Ritornando su un problema che è centrale nella storia della filosofia almeno dalle pagine del *Cratilo* di Platone, Heidegger presenta una sorta di rovesciamento dei rapporti di predicazione. L’uomo non parla perché è dotato di strumenti di fonazione (la bocca, la lingua, l’ugola etc.), bensì possiede tali organi in quanto si trova da sempre nella posizione di essere *il* parlante, anche qualora non pronunciasse mai alcuna parola. La sua appartenenza all’ambito dell’essere, da cui gli altri animali in quanto *sprachlos* sono esclusi¹⁸, è di tipo ‘linguistico’. *Zusammengehörigkeit* e *logos* dicono lo stesso: il rapporto ontologico col Dire originario, *Sagen*, che unisce, raccoglie (*legein*) l’uomo e l’essere.

2. Il linguaggio, dunque, è lo spazio attraverso cui l’essere in quanto *Ereignis* si mostra. E tuttavia, come riportato nella lunga citazione di Heidegger all’inizio di questo paragrafo, l’Evento dell’essere si dà sempre nella duplice forma dell’apertura e della chiusura, della svelatezza e della ritrazione. Se tutta la storia dell’Occidente è per Heidegger storia della dimenticanza dell’essere [*Seinsvergessenheit*],

16 M. Heidegger, *Logos*, in *Vorträge und Aufsätze* (GA 7), cit.; tr. it. di G. Vattimo, *Logos, in Saggi e discorsi*, cit., pp. 144-145 (tr. parz. modificata).

17 M. Heidegger, *Brief über den »Humanismus«*, in *Wegmarken* (GA 9), hrsg. von F.-W. von Herrmann, Klostermann, Frankfurt a. M. 1976; tr. it. di F. Volpi, *Lettera sull’«umanismo»*, in *Segnavia*, Adelphi, Milano 1987, p. 267. In un intenso testo in cui si confronta anche con Heidegger, Paolo Virno mette in evidenza come la questione del linguaggio non possa essere analizzata esclusivamente sul piano ontologico dell’essere, bensì debba essere impostata anche a partire dall’ausiliare avere. Con Heidegger e oltre Heidegger, Virno ha gioco facile nel mostrare come l’*échon* della definizione aristotelica possa essere pensato in uno con l’idea di ‘abitare la dimora dell’essere’ a cui fa riferimento il pensatore di Messkirch. L’abitare, infatti, non rimanda unicamente all’*ethos* originario che Heidegger, interpretando Eraclito, pone al centro del proprio discorso nel *Brief*; esso, infatti, è connesso anche alle nozioni di *habitus* e di *habeo*. L’uomo, abitando la casa dell’essere attraverso il linguaggio, possiede, contrariamente a quanto pensa Heidegger, il linguaggio stesso; con la precauzione però che il possedere non è mai una coincidenza totale con quel che si ha e che proprio in questa discrasia si apre lo spazio di libertà per l’uomo; cfr. P. Virno, *Avere. Sulla natura dell’animale loquace*, Bollati Boringhieri, Torino 2020.

18 È stato Jacques Derrida a mostrare nella maniera più stringente possibile come la separazione netta, proposta da Heidegger, tra uomo e animale a partire dal linguaggio presenti non pochi problemi ermeneutici; sull’argomento cfr., almeno, J. Derrida, *L’animal que donc je suis*, Éditions Galilée, Paris 2006; tr. it. di M. Zannini, *L’animale che dunque sono*, Jaca Book, Milano 2006.

in quanto quest'ultimo si dà [*es gibt*] essenzialmente in quanto abbandono [*Sein-sverlassenheit*], anche il linguaggio che corrisponde a questa forma 'negativa' di dispiegamento è coinvolto nel processo che esso contribuisce a informare.

Come accennato precedentemente in maniera apodittica, il compimento della metafisica per Heidegger avviene nello spazio di dispiegamento dell'essere come tecnica. Sebbene una visione 'tecnica' e 'macchinale' dell'ente dominasse fin dall'antichità – basti pensare al concetto greco di *mechane* –, è con la svolta moderna che la tecnica si è imposta nella forma del dominio e della provocazione dell'ente. Non più un modo, insieme alla *physis*, della *poiesis*, della produzione, ma un atto di guerra all'ente, un dare la caccia [*nach-stellen*] violento e impositivo, il "quale pretende dalla natura che essa fornisca energia che possa come tale essere estratta e accumulata"¹⁹.

Se, come abbiamo visto, il linguaggio è la casa dell'essere, nell'epoca in cui quest'ultimo si dà come tecnica provocante e richiedente anche il linguaggio stesso dovrà corrispondere adeguatamente all'apertura dell'essere in quanto *Gestell*. È in un mesmerico volumetto, *Linguaggio tramandato e linguaggio tecnico*, che riporta una conferenza tenuta nel 1962 a Comburg (Schwäbisch Hall) presso l'Accademia statale di perfezionamento per insegnanti, che Heidegger presenta in maniera concisa le proprie tesi sulla trasformazione del linguaggio nell'ambito del dominio tecnico della modernità.

In queste pagine se, da un lato, Heidegger ribadisce i motivi per cui la sua posizione si discosta dalla visione classica del linguaggio come semplice mezzo di comunicazione, dall'altro, evidenzia come la concezione del linguaggio in quanto comunicazione non sia frutto di una scelta arbitraria ed estemporanea, ma risulti del tutto coerente con la posizione metafisica di fondo della modernità, che ha nella tecnica il modo attraverso cui l'essere si dispiega.

Il linguaggio non è un semplice mezzo di scambio e di intesa. Tuttavia, è proprio questa rappresentazione corrente del linguaggio quella che, mediante il dominio della tecnica moderna, sta avendo non solo un nuovo impulso, ma un consolidamento e un incremento smisurato, in senso unilaterale. Essa si riduce al principio: linguaggio è informazione.²⁰

Il dominio della tecnica moderna, secondo Heidegger, dipende dal fatto che essa si sia pienamente impossessata del nostro linguaggio. Quando la verità 'cessa' di essere il gioco di velamento e svelamento a cui il concetto greco di *aletheia* rimandava e si trasforma, coerentemente con la svolta cartesiana moderna, in *certitudo* e correttezza della rappresentazione, anche il linguaggio, per corrispondere adeguatamente a questa posizione metafisica di fondo, subisce una trasformazione

19 M. Heidegger, *La questione della tecnica*, cit., p. 11.

20 M. Heidegger, *Überlieferte Sprache und technische Sprache*, hrsg. von H. Heidegger, Erker-Verlag, St. Gallen, 1989; tr. it. di C. Esposito, *Linguaggio tramandato e linguaggio tecnico*, ETS, Pisa 1997, p. 48.

radicale. Lungi dal nominare l'intrinseco rapporto tra uomo e essere, a cui il *legein* del *logos* rimandava, esso diviene mera comunicazione e informazione.

Il linguaggio tecnico è il linguaggio della tecnica. Massimamente lontano dal Dire originario, dal *Sagen*, esso non mostra più nulla perché ha come scopo precipuo rendere operativa e trasparente ogni azione e 'macchinazione' dell'uomo²¹. Nello spazio di dispiegamento della tecnica il linguaggio si fonda esclusivamente su principi tecnico-calcolanti e operazionali, diventa "una segnalazione formale, la quale esegue, con la più grande velocità possibile, una sequenza continua di decisioni sì-no"²².

È questo, secondo Heidegger, il più profondo '*linguistic turn*' della modernità: il parlare ridotto a mera formalità linguistica che nulla dice sull'essenza delle cose. L'uomo, in questo modo, è sfrattato dalla sua casa; diviene 'un senza dimora', un errante sulle strade pulite, lineari, urbanisticamente perfette del linguaggio formalizzato. Non incontra più sentieri interrotti, segnavia, svolte, radure e faglie abissali, ma una trasparenza asettica e senza ostacoli in cui non è più possibile alcuna decisione ontologica fondamentale.

Se in *Essere e tempo* la chiacchiera rappresentava il modo inautentico e 'decadente' attraverso cui prendeva forma il linguaggio del *Dasein*, adesso è il frastuono assordante della tecnica con le sue macchine e i suoi calcolatori sempre accesi e stracolmi di informazioni a imporre il proprio linguaggio e a sommergere l'uomo, impedendogli in tal modo ogni dire. O meglio: sebbene passiamo l'intera nostra esistenza fra informazioni e parole, tra notizie e calcoli, tra dati e sentenze, nulla di veramente essenziale viene detto. Tra *sprechen* e *sagen* vi è, in altre parole, un abisso incolmabile.

Nell'epoca del dominio tecnico il linguaggio cessa così di essere il luogo in cui la verità dell'essere trova dimora e il parlare

21 Partendo da presupposti heideggeriani e confrontandosi con l'epoca del trionfo dell'informazione, Byung-Chul Han definisce lo spazio della contemporaneità come la società della trasparenza: "La società della trasparenza è una società dell'informazione. L'informazione è, in quanto tale, un fenomeno della trasparenza, perché le manca ogni negatività. È un linguaggio positivizzato, operativo. Heidegger lo definirebbe un linguaggio del 'dis-positivo' (*Ge-stell*)" (B.-C. Han, *Trasparenzgesellschaft*, Matthes & Seitz, Berlino 2012; tr. it. di F. Buongiorno, *La società della trasparenza*, Nottetempo, Roma 2014, p. 68). Sull'argomento cfr. anche Id., *Infocratie. Digitalisierung und die Krise der Demokratie*, Matthes & Seitz, Berlino 2021; tr. it. di F. Buongiorno, *Infocrazia. La digitalizzazione e la crisi della democrazia*, Einaudi, Torino 2023; Id., *Die Krise der Narration*, Matthes & Seitz, Berlin 2023 (di prossima traduzione in italiano per Einaudi). In questo contesto è interessante notare come già Walter Benjamin, sia nei *Passages* sia in *Esperienza e povertà*, avesse individuato nella trasparenza e nella levigatezza del vetro – il vetro ad esempio dei Passaggi parigini – una delle cifre più proprie della modernità tecnica; cfr. W. Benjamin, *Esperienza e povertà*, cit., p. 55.

22 M. Heidegger, *Linguaggio tramandato e linguaggio tecnico*, cit., p. 51. Nel Novecento è stato merito di Paul Virilio l'aver messo in evidenza lo stretto legame che intercorre nella contemporaneità tra tecnica e velocità; cfr. P. Virilio, *L'orizzonte negativo. Saggio di dromoscopia*, tr. it. di M. T. Carbone e F. Corsi, Costa&Nolan, Genova 1986. Sull'argomento cfr. U. Fadini, *Velocità e attesa. Tecnica, tempo e controllo in Paul Virilio*, Ombre corte, Verona 2020.

diventa informazione. L'informazione s'informa su se stessa per garantire – grazie alle teorie dell'informazione – il suo proprio procedere. Il *Ge-stell*, quell'essenza della tecnica moderna che afferma dappertutto il suo dominio, 'commissiona' per sé il linguaggio formalizzato, quel tipo di informazione, in forza del quale l'uomo viene inserito nel e conformato al mondo della tecnica e del calcolo²³.

Si tratta, in altre parole, della svolta cibernetica che Heidegger fa coincidere con la fine della filosofia, ovvero con il suo compimento, in quanto essa ha esaurito tutte le possibilità che le erano intrinseche. Quando il carattere unificante della filosofia, che almeno dall'esordio folgorante del *Libro Γ* della *Metafisica* di Aristotele l'aveva contraddistinta, presentandola come *episteme* il cui sguardo raccoglie (il *legein* del *logos*) l'essere nel suo insieme, evapora nelle scienze autonome, la guida, il comando, il controllo delle scienze stesse viene assunto dalla cibernetica. Ovvero da una serie di conoscenze operazionali totalmente formalizzate e centralizzate la cui *ratio*, conformemente all'ambito tecnico entro cui si sviluppano, è da individuare nell'efficienza e nella funzionalità.

Confrontandosi in maniera critica con l'opera di Norbert Wiener, il padre della cibernetica, Heidegger ritiene che con il trionfo di una visione formalistica del linguaggio, ridotto a mera segnalazione e comunicazione, l'uomo perda la propria specificità di essere colui attraverso cui l'essere si apre nel linguaggio. In tal modo, anticipando per alcuni versi, sebbene da una prospettiva critica, i discorsi odierni sull'Intelligenza Artificiale, Heidegger prospetta una possibile linea di tangenza tra l'uomo e la macchina. Vicinanza "possibile grazie al presupposto per cui ciò che è proprio del linguaggio viene ridotto – e cioè atrofizzato – a mera segnalazione, a comunicazione"²⁴.

Nello spazio di affermazione assoluta della tecnica si compie, dunque, il processo di dimenticanza dell'essere e la sua riduzione a ente meramente presente; processo che Heidegger vede all'opera nell'Occidente fin dai suoi albori. Il linguaggio, che a questo processo nichilistico corrisponde, subisce una svolta determinante; esso diviene mera espressione formale dei processi tecnici, i quali, lungi dal rimandare a qualcosa di essenziale, richiedono esclusivamente funzionalità e comando. In tale contesto la cibernetica, in quanto scienza del comando e del controllo, assume un ruolo centrale, divenendo il linguaggio tecnico e della tecnica per eccellenza. Così Heidegger riassume la questione:

Non c'è bisogno di alcuna profezia per riconoscere che le scienze, nel loro organizzarsi, ben presto saranno determinate e pilotate dalla nuova scienza fondamentale, vale a dire la cibernetica. Questa scienza corrisponde alla determinazione dell'uomo come essere sociale attivo. È la teoria che ha per oggetto la direzione della possibile pianificazione e organizzazione del lavoro umano. La cibernetica trasforma il linguaggio in uno scambio di informazioni²⁵.

23 M. Heidegger, *In cammino verso il linguaggio*, cit., p. 207-208.

24 M. Heidegger, *Linguaggio tramandato e linguaggio tecnico*, cit., p. 54.

25 M. Heidegger, *Zur Sache des Denkens*, Niemeyer, Tübingen 1969; tr. it. di E. Maz-

3. "Bisogna saper tacere in tutte le lingue..."²⁶

Nonostante il carattere ipertrofico della tecnica, che tutto ordina e tutto comanda, Heidegger è convinto che nell'uomo rimanga uno spazio residuo non totalmente asservito alle logiche della produzione e della provocazione: "Proprio perché l'uomo è provocato in modo più originario che le energie della natura, è cioè provocato all'impiego, egli non diventa mai puro 'fondo'"²⁷.

A partire da queste considerazioni è possibile comprendere il motivo per cui Heidegger nella conferenza in cui analizza la relazione tra linguaggio e tecnica affianchi, già a partire dal titolo, al linguaggio tecnico quello che egli chiama *linguaggio tramandato*. Così viene impostata la questione: "Il linguaggio 'naturale', cioè quello che non è inventato e ordinato solo in un senso tecnico, si mantiene sempre, per così dire, alle spalle di ogni trasformazione tecnica del sistema linguistico"²⁸.

Nell'epoca del dominio incontrastato dell'informazione e della comunicazione, in cui tutto è trasparente, lineare e ordinato nell'ottica del comando e della guida cibernetica dell'ente, il linguaggio, in quanto Dire originario, si dà nella forma della ritrazione e della ricusa. In diversi luoghi della sua sterminata opera, Heidegger analizza in maniera approfondita il componimento di Stefan George, *La parola*, nei cui due versi finali risuona questa misteriosa e densa espressione: "Così io appresi triste la rinuncia/Nessuna cosa è (sia) dove la parola manca".

Qui prestiamo innanzitutto attenzione al significato di 'rinuncia' e seguiamo cosa ci dice Heidegger su questo termine:

Rinunciare non è asserire, ma, forse, ancora un dire. *Verzichten* (rinunciare) è della stessa famiglia del verbo *verzeihen*. *Zeihen*, *zichten* sono lo stesso che *zeigen*, il greco *deiknumi*, il latino *dicere*. *Zeihen*, *zeigen* significa: fa vedere, mostrare. Ora, questo – far

zarella, *Tempo ed essere*, Guida, Napoli 1990, p. 176. Un'indagine approfondita del rapporto tra filosofia e cibernetica si trova in Id., *Zur Frage nach der Bestimmung der Sache des Denkens*, Erker-Verlag, St. Gallen 1984; tr. it. di A. Fabris, *Filosofia e cibernetica*, ETS, Pisa 1988. Sull'argomento cfr. M. Ravera, *Computer e 'Bestand'. Alla ricerca di un dialogo tra ermeneutica e cibernetica*, in "Aut-Aut", 220/1 (1987), pp. 101-112. Partendo dalla stessa constatazione di Heidegger, ovvero dall'idea che nella contemporaneità il sapere trova il proprio dispiegamento privilegiato nello spazio dell'informazione e dell'infosfera, Luciano Floridi giunge tuttavia a conclusioni diametralmente opposte rispetto a quelle heideggeriane. Lunghi dall'evaporare nella cibernetica, la filosofia nell'epoca della quarta rivoluzione, secondo Floridi, acquista in questa nuova dimensione un'inaspettata linfa vitale guadagnando chiarezza e performatività; cfr. L. Floridi, *The Logic of Information. A Theory of Philosophy as Conceptual Design*, Oxford University Press, Oxford 2019; tr. it. di M. Durante, *Pensare l'infosfera. La filosofia come design concettuale*, Cortina, Milano 2020 e Id., *The Fourth Revolution. How the Infosphere is Reshaping Human Reality*, University Press, Oxford 2014; tr. it. di M. Durante, *La quarta rivoluzione. Come l'infosfera sta trasformando il mondo*, Cortina, Milano 2017.

26 Versi tratti da *Ode all'autunno*, in P. Neruda, *Poesie di una vita*, tr. it. R. Bovaia, Guanda, Parma 2017, p. 170.

27 M. Heidegger, *La questione della tecnica*, cit., p. 13.

28 M. Heidegger, *Linguaggio tramandato e linguaggio tecnico*, cit., p. 54.

vedere, mostrare – è il senso dell'antico tedesco *sagan*, dire. [...] *Verzichten* significa: rinunciare alla pretesa su qualcosa, negarsi qualcosa. Poiché il rinunciare è una forma del dire, può apparire nel testo con i due punti²⁹.

La rinuncia di cui, seguendo George, parla Heidegger non è abdicazione a una richiesta, non è un rifiuto di stampo volontaristico; essa non si muove, infatti, nell'ambito logico dell'affermazione e della negazione. Qui in gioco è un rimando più profondo, ontologicamente radicato in un Dire originario; una sorta di *Kebre* nell'esperienza che l'uomo, in quanto parlante, fa del linguaggio. Scrive Heidegger: "In quanto la rinuncia ha assentito al mistero della parola, il poeta, rinunciando, conserva il gioiello nella memoria. [...] Che cosa può esserci infatti, per colui che dice, più degno d'esser pensato che l'essere occultantesi della Parola, che la parola disvelante per la Parola?"³⁰.

Porsi in cammino verso il linguaggio significa, nell'ottica heideggeriana, fare esperienza del linguaggio attraverso il linguaggio stesso. Apprendere la rinuncia rimanda proprio a comprendere l'originaria coappartenenza dell'uomo all'ambito dell'essere attraverso la parola. Al di là, o meglio al di qua ('alle spalle', dice Heidegger), dell'assordante chiacchiera della metafisica, nel cui frastuono avviene l'incessante mobilitazione totale dell'ente, vi è un linguaggio naturale, un linguaggio tramandato che corrisponde [*ent-spricht*] al carattere intimamente in-appropriabile dell'essere. È da questo che dipende il carattere di tristezza a cui fanno riferimento i versi di George: né gioia né dolore, ma *pathos*, in quanto disposizione originaria a corrispondere all'ingunzione dell'essere nel suo carattere estraniante:

Di solito traduciamo *pathos* con passione, trasporto, ribollire di sentimenti. Ma è strettamente connesso a *paschein* che significa soffrire, subire, pazientare, sopportare fino alla fine, lasciarsi portare da, lasciarsi determinare mediante. È rischioso, come sempre in questi casi, tradurre *pathos* con disposizione, con cui intendiamo l'esser disposto e l'esser determinato. Tuttavia dobbiamo correre il rischio perché solo questa traduzione ci preserva dal rappresentare psicologicamente la parola *pathos* in un senso esclusivamente moderno³¹.

Se il linguaggio, pertanto, non è una mera attività umana, ma piuttosto è l'uomo che in quanto parlante appartiene allo spazio di dispiegamento dell'essere, alla sua *Wesung*, tale rapporto si darà allora nella forma della corrispondenza, della *Ent-sprechung*.

Di conseguenza, se nell'epoca della tecnica il rapporto di corrispondenza tra uomo e essere si è dispiegato nella forma della comunicazione, dell'informazione, dell'esattezza del parlare formale che nulla dice su ciò che è essenziale, per

29 M. Heidegger, *La parola*, in *In cammino verso il linguaggio*, cit., p. 175.

30 Ivi, p. 186.

31 M. Heidegger, *Was ist das – die Philosophie?*, Neske, Pfullingen 1956; tr. it. di C. Angelino, *Che cos'è la filosofia?*, il nuovo Melangolo, Genova 1997, p. 41

Heidegger, nel tempo in cui il deserto cresce e gli dei sono fuggiti, in tempo di povertà, è compito dei poeti e della loro poesia – *Dichtung* – corrispondere all'ingiunzione dell'essere in vista di un altro inizio del pensiero non più metafisicamente connotato³².

Un corrispondere che, a differenza della trasparenza ipertrofica del parlare tecnico-metafisico, ha nel silenzio la sua forma privilegiata di attuazione. Con la precauzione che silenzio nell'ottica di Heidegger non significa mero mutismo, assenza di parola; ma rimanda allo spazio in cui un'etica dell'ascolto [*hören*], pensato come una forma di coappartenenza [*Zusammengehörigkeit*] tra uomo ed essere, e della parola può unicamente avvenire³³. Scrive Heidegger:

Il silenzio che conquista è la 'logica' della filosofia nella misura in cui questa pone la domanda fondamentale partendo dall'altro inizio. Essa cerca la verità dell'essenziale permanenza dell'Essere e tale verità è la velatezza (il mistero) dell'evento (l'indugiante diniego) che fa cenno e risuona³⁴.

'Logica' risuona qui come *logos* originario; come *sagen* che pone la domanda fondamentale. Il tacere non è l'abdicazione della parola, ma il trattenersi nella vastità del mistero dell'essere. Non più un linguaggio performativo ed efficiente, in cui tutto è calcolato e misurato, ma cenni e canti in cui risuona l'evento dell'Essere, con la consapevolezza che esso si dà [*es gibt*], al contempo, come indugiante diniego – *Enteignis*.

32 La produzione del secondo Heidegger presenta un continuo rimando alla poesia come luogo a partire da cui un altro inizio del pensiero può, eventualmente, avvenire. Non è possibile dare conto qui dei testi di letteratura che si occupano della questione; come compendio si rimanda a un recentissimo numero della rivista *Paradosso*, i cui saggi sono dedicati proprio al rapporto tra Heidegger e i poeti. Ad esso si rinvia anche per un approfondimento di bibliografia secondaria. Cfr. F. Cattaneo, A. Giacomelli, R. M. Marafioti (a cura di), *Heidegger e i poeti*, "Paradosso" (2022/1).

33 Per un'analisi generale della caratura etica del pensiero di Heidegger, cfr. J.-L. Nancy, *Sull'agire. Heidegger e l'etica*, tr. it. di A. Moscati, Cronopio, Napoli 2005. In relazione al rapporto tra etica, linguaggio e silenzio, cfr. C. Resta, *La terra del mattino. Ethos, Logos e Physis nel pensiero di Martin Heidegger*, Franco Angeli, Milano 1998, in part. pp. 7-79.

34 M. Heidegger, *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)* (GA 65), hrsg. von F.-W. von Herrmann, Klostermann, Frankfurt a. M. 1989; tr. it. di A. Iadicicco, *I contributi alla filosofia. Dall'evento*, Adelphi, Milano 2007, p. 101.

Claudio D'Aurizio

Alain Badiou e il linguaggio della filosofia tra sofistica e antifilosofia

Abstract. In Alain Badiou's thought, the problem of defining philosophy and the question of its position in the field of practices and knowledge is often addressed through a confrontation and a struggle with some forms of thought that entertain a close relationship with it. Since the late 1980s, following the publication of his masterpiece, *Being and Event* (1988), Badiou started to measure philosophy against what he calls 'Sophistry' and 'Antiphilosophy' to deeply clarify and specify his idea of what philosophy is and does. The first term, sophistry, indicates for Badiou the major adversary of philosophical thought. The paper dwells on certain aspects of the relationship that philosophical practice entertains with these two categories starting from the question of language. This allows to set up some conceptual problems and clarify the theoretical stakes that they contain. Some of the questions that this attempt would like to address are the following: is there a specific language of philosophy? And what are its specific elements? What relations exist between the language of philosophy and the languages of poetry and mathematics (which for Badiou play a crucial role in the emergence of philosophy itself)?

1. La situazione della filosofia

Badiou si è interrogato costantemente sulla questione delle "condizioni" del discorso filosofico e sulla "situazione" contemporanea della filosofia. Essa riveste un ruolo affatto centrale nel suo pensiero e una parte considerevole della sua proposta teorica è intimamente contrassegnata dall'intenzione di sondare le condizioni di possibilità di quella produzione discorsiva che si definisce come filosofia – con la conseguente finalità di precisarne e rilanciarne il senso e la portata nel più ampio panorama delle produzioni discorsive contemporanee. Ciò è evidente sin dalle primissime pagine de *L'essere e l'evento* (1988), notoriamente il suo capolavoro teorico, in cui Badiou pone la propria riflessione in rapporto al più ampio "stato della filosofia" contemporanea. "Ammettiamo che oggi, su scala mondiale", scrive Badiou, "si possa cominciare l'analisi" di tale stato "presupponendo [...] la chiusura di un'intera epoca del pensiero e delle sue poste in gioco"¹.

L'epoca con cui Badiou si confronta è contraddistinta dalla presenza di ciò che egli chiama una "sutura" e di un consenso piuttosto condiviso in merito

1 A. Badiou, *L'Être et l'événement*, Seuil, Paris 1988; tr. it. di P. Cesaroni, M. Ferrari, G. Minozzi (a cura di), *L'essere e l'evento*, Mimesis, Milano 2018, p. 53.

alla “convinzione che non sia concepibile alcuna sistematica speculativa” e dalla consapevolezza che non è più possibile affrontare il “nodo” dell’essere, del non-essere e del pensiero (ovvero il luogo di scaturigine della filosofia) attraverso la “forma” del “discorso compiuto”². Si tratta di un’epoca “complessa, addirittura confusa”, segnata da “periodizzazioni intricate” determinate da “rottture” e “continuità” che sarebbe impossibile “sussumere sotto un unico vocabolo”³. Al punto che essa si definisce tramite l’incrocio di una contemporaneità articolata su più piani che organizzano un “molteplice temporale sfalsato”: il pensiero filosofico è contemporaneo a una “*terza epoca* della scienza”, che fa seguito a quella “greca” e a quella “galileiana”; a una “*seconda epoca* della dottrina del Soggetto” che segue quella del soggetto cartesiano; e a un vero e proprio “*inizio*” rispetto alla “dottrina della verità”, perché si sarebbe dissolta la relazione che collegava direttamente la verità al sapere⁴.

Insomma, siamo dinanzi a un momento in cui occorre riconfigurare il senso del discorso filosofico a seguito delle trasformazioni occorse fra il Diciannovesimo e il Ventesimo. Tuttavia, precisa Badiou, nonostante i numerosi proclami che da ogni parte annunciano la “fine” della filosofia (o della storia), tale momento dev’essere compreso come un’“apertura” del “tempo del pensiero” a “un diverso regime di apprensione”, ovvero a una modalità diversa di concepire le condizioni di possibilità del pensiero filosofico⁵.

All’interno di questo regime di apprensione, dunque, la filosofia annovera fra le sue condizioni non solo la propria storia – il divenire che ha plasmato, fabbricato, tale regime –, ma anche i campi che determinano e hanno determinato questo intrico situazionale. “Il complesso contemporaneo delle condizioni della filosofia abbraccia [...] tutto ciò [...]: la storia del pensiero ‘occidentale’, la matematica

2 Ivi, p. 54. Bisogna sottolineare come la riflessione sulla “situazione” della filosofia sia in Badiou un problema ricorrente che, fedelmente alla sua teoria dell’evento e alla vocazione politica del suo pensiero, viene costantemente ripreso, rilanciato, aggiornato non solo in relazione alle modificazioni e alle fratture che si registrano all’interno del discorso filosofico e dei campi disciplinari a essa contigui (di cui essa non può *costitutivamente* fare a meno), ma anche agli accadimenti e agli avvenimenti che si avvicendano sul piano storico. Testimoniano di ciò i numerosissimi testi e interventi, dalla lunghezza piuttosto varia, che prendono le mosse da eventi o argomenti attuali, quasi sempre scandagliati attraverso una chiave di lettura tesa a mostrarne il portato filosofico. Particolarmente esemplificativi di questa tendenza sono, inoltre, Id., *Le Siècle*, Seuil, Paris 2005; tr. it. di V. Verdiani, *Il secolo*, Feltrinelli, Milano 2006; Id., *L’aventure de la philosophie française*, La Fabrique, Paris 2012; tr. it. di L. Boni, *L’avventura della filosofia francese. Dagli anni Sessanta*, DeriveApprodi, Roma 2013. Si considerino poi le diagnosi, con i relativi slittamenti, presentate nei due *Manifesti* pubblicati da Badiou: Id., *Manifeste pour la philosophie*, Seuil, Paris 1989; tr. it. di F. Elefante, *Manifesto per la filosofia*, Cronopio, Napoli 2008²; e Id., *Second Manifeste pour la philosophie*, Fayard, Paris 2009; tr. it. di L. Boni (a cura di), *Secondo manifesto per la filosofia*, Cronopio, Napoli 2010.

3 Id., *L’essere e l’evento*, cit., p. 54.

4 Ivi, p. 55.

5 Ivi, p. 54.

postcantoriana, la psicoanalisi, l'arte contemporanea e la politica"⁶. Eppure, il compito del pensiero filosofico non consiste affatto, per Badiou, nel coincidere con una di esse, né quello di elaborare la loro interezza, bensì il tentativo di "proporre un quadro concettuale" all'interno del quale riflettere la "compossibilità contemporanea" di tali condizioni. La designazione di un tale quadro è dischiusa annoverando fra di esse la stessa "ontologia", intesa "nella forma della matematica pura"⁷. Per Badiou, d'altronde, andando aldilà del "risentimento filosofico" derivante dall'aver formulato ma non risposto alla "questione dell'essere", è necessario comprendere il discorso ontologico attraverso la matematica: come recita uno dei suoi slogan più celebri, "la matematica è l'ontologia"⁸. È la formalizzazione matematica, infatti, che coglie ed esprime la relazione tra uno e molteplice.

Ora, all'interno della cornice sul compito e le condizioni del discorso filosofico tratteggiata ne *L'essere e l'evento* comincia a farsi strada una preoccupazione teorica che ritornerà poi sovente nella produzione successiva di Badiou, ovvero la distinzione fra la filosofia e due disposizioni che egli battezza, rispettivamente, come "sostica" e "antifilosofia"⁹. La figura del filosofo è costantemente accompagnata, sedotta, minacciata da due personaggi (e due atteggiamenti) che, pur disponendosi al suo fianco e pur tentando talvolta di confondersi con essa, immancabilmente ne divergono: il sofista, con la sua "logologia"¹⁰ e la sua continua "variazione linguistica e retorica"¹¹; e l'antifilosofo, con la sua violenta "accusa" nei confronti della concettualità filosofica¹².

A ben vedere, Badiou offre una caratterizzazione variamente sfumata di queste due figure. Inoltre, egli riconosce come questi due atteggiamenti non siano affatto esclusivi dell'epoca contemporanea di cui abbiamo poc'anzi schizzato alcuni tratti

6 Ivi, p. 55.

7 Ivi, p. 56.

8 Cfr. ivi, pp. 56, 65, 68, 72. Un compendio delle posizioni di Badiou sulla matematica è rappresentato dall'agile volumetto: Badiou, G. Haëri, *Éloge des mathématiques*, Flammarion, Paris 2016; tr. it. di M. Losito, *Elogio delle matematiche*, Mimesis, Milano 2017; sulla relazione fra la filosofia di Badiou e la matematica, in un senso generale, si considerino le osservazioni di D. Rabouin, *Tous ensemble ? Sur le rapport d'Alain Badiou aux mathématiques*, in F. Tarby, I. Vodoz (a cura di), *Autour d'Alain Badiou*, Germina, Paris 2011, pp. 81-102.

9 Per una ricostruzione generica dei luoghi testuali di questo confronto fra filosofia, sostica e antifilosofia si può consultare il testo di S. Oliva, *Posfazione*, in Badiou, *L'antiphilosophie de Wittgenstein*, Nous, Caen 2009; tr. it. di S. Oliva, *L'antifilosofia di Wittgenstein*, Mimesis, Milano 2018, pp. 77-89; e P. Cesaroni, M. Ferrari, G. Minozzi, *Il desiderio della filosofia*, in Badiou, *L'essere e l'evento*, cit., p. 16 nota 9. Bisogna inoltre rimarcare come Badiou incontri il problema della distinzione fra sostica e filosofia ben prima de *L'essere e l'evento*. In merito si vedano le puntuali riflessioni su alcuni inediti di Badiou contenute in G. Clemente, *From Platonic Gesture to the Theory of Discourses. On Some Unpublished Notes by Alain Badiou on Philosophical Discourse*, in "Síntesis. Revista de Filosofía", a. V, n. 2, 2022, pp. 29-50.

10 Badiou, *L'avventura della filosofia francese*, cit., p. 143.

11 Id., *Manifesto per la filosofia*, cit., p. 103.

12 Cfr. Id., *Nietzsche. L'antiphilosophie 1. 1992-1993*, Fayard, Paris 2015; tr. it. di C. D'Auzio (a cura di), *L'antifilosofia 1. Nietzsche. Il seminario 1992-1993*, Mimesis, Milano 2022, p. 231.

generali. Da una parte, la filosofia conosce da lungo tempo il sofista come una sorta di “doppio”, di *sparring partner* necessario al suo esercizio almeno sin dai tempi di Platone – nel segno del quale, com'è noto, Badiou iscrive il proprio progetto filosofico tanto da riconoscerlo esplicitamente come suo “maestro”¹³ – e della sua lotta contro la sofistica greca; dall'altra, l'afflato antifilosofico circola nella storia del pensiero occidentale almeno fin dai tempi di San Paolo di Tarso e della sua “antifilosofia radicale”¹⁴. Il sofista e l'antifilosofo, insomma, sono due contendenti eterni e ineliminabili del filosofo: a tratti sembra che Badiou suggerisca l'ipotesi di una loro intrinseca necessità per l'esercizio stesso della filosofia e per lo sviluppo di un autentico discorso filosofico. Eppure, è proprio a partire dall'apertura contemporanea del pensiero che si dischiude la possibilità di fissare i termini e i lineamenti dei rispettivi campi discorsivi, con le loro frontiere e le loro sovrapposizioni, le reciproche barriere e le loro zone di prossimità. Più precisamente, sono le differenti modalità attraverso cui la filosofia, la sofistica e l'antifilosofia si dispongono nei confronti del linguaggio a costituire un autentico elemento di differenziazione in grado di determinare le specificità e le poste in gioco del discorso filosofico di contro alla “tentazione” sofistica “del sonno beato sul letto delle retoriche”¹⁵ e alla potenza dell'antifilosofia e della sua gioiosa affermazione della vita¹⁶.

2. Tra poema e matema

Prendiamo le mosse da quel che Badiou scrive a proposito della sofistica e della figura del sofista nel *Manifesto per la filosofia* (1989), testo che ricapitola e ripropone in forma abbreviata molte delle tesi de *L'essere e l'evento*, ma che presenta anche alcune puntualizzazioni ulteriori rispetto alla situazione del discorso filosofico contemporaneo e alle sue poste in gioco. Nella *Prefazione all'edizione italiana* (1991), Badiou si sofferma sul personaggio concettuale del sofista, sottolineando come quest'ultimo sia un “avversario specifico” del filosofo che risulterebbe “esteriormente (o discorsivamente) indistinguibile” da quest'ultimo¹⁷. Ambedue, infatti, produrrebbero un discorso che sovrappone due ordini di finzioni distinte: quelle “di sapere”, che imitano il discorso scientifico e, più precisamente, quello matematico, e quelle “d'arte”, che imitano la poesia¹⁸.

13 Come afferma risolutamente in un'intervista: “Sì, Platone è il mio maestro” (L. Adler, A. Badiou, *La philosophie, le théâtre, la vraie vie*, Éditions Universitaires d'Avignon, Avignon, p. 59, trad. nostra).

14 Badiou, *Saint Paul. La fondation de l'universalisme*, Presses Universitaires de France, Paris 1997; tr. it. di F. Ferrari, A. Moscati, *San Paolo. La fondazione dell'universalismo*, Cronopio, Napoli 2010², p. 47.

15 Id., *L'avventura della filosofia francese*, cit., p. 145.

16 Cfr. Id., *L'antifilosofia 1. Nietzsche*, cit., pp. 121-123.

17 Id., *Prefazione all'edizione italiana* (1991), in Id., *Manifesto per la filosofia*, cit., p. 22.

18 Cfr. *ivi*, p. 20.

Prima di confrontare il sofista e il filosofo per comprendere quale sia il piano a partire da cui è possibile distinguere i rispettivi discorsi, è opportuno soffermarsi su quest'ultimo punto. Come abbiamo accennato in precedenza, la scienza e la poesia, assieme all'amore e alla politica, ovvero quelle che Badiou nomina "procedure generiche" o "procedure di verità", sono le condizioni da cui procede la filosofia¹⁹. Sono esse, infatti, le uniche procedure "suscettibili di produrre verità" dal momento che "non c'è verità se non scientifica, artistica, poetica o amorosa"²⁰. Ogni verità, all'interno di queste procedure, scaturisce da un *evento* che accade, eccedendo e modificando una situazione.

La filosofia, pertanto, non ha affatto il compito o la funzione di generare la verità. Essa, afferma risolutamente Badiou, non produce "di per sé [...] alcuna verità", tant'è vero che si può legittimamente obiettare: "chi può citare un solo enunciato filosofico di cui abbia senso dire che è 'vero'?"²¹. Eppure, al tempo stesso, Badiou sostiene che "l'unica questione della filosofia è proprio quella della verità"²². Il compito del filosofo, allora, non è quello di *produrre* verità, bensì piuttosto quello di *predisporre* un "sito concettuale" dove rendere possibile "la compossibilità delle procedure generiche"²³, quello di *effettuare* la "libera edificazione di uno spazio" all'interno del quale le "nominazioni degli eventi che indicano la novità delle quattro condizioni" possano "inscrivere" e affermarsi²⁴. Insomma, la filosofia crea lo spazio per la verità, ma non la produce.

Ora, pur senza addentrarci ulteriormente nella teoria badiouiana della verità²⁵, che pure richiederebbe numerose precisazioni, sia sufficiente rimarcare come la sovrapposizione di finzioni di sapere e d'arte cui ci siamo riferiti poco più su sia costitutiva della filosofia nella misura in cui, sin da sempre, essa "si situa tra la matematica e la poesia"²⁶. O meglio, sin da Parmenide – e successivamente, grazie alla raffinazione platonica delle sue tesi. Prima di Socrate, afferma, "la filosofia è emersa all'interno di un linguaggio che era ancora poetico", risultando "molto più vicina alla poesia che alla matematica"²⁷. Al contrario, attraverso Parmenide, prima, e Platone, poi, il filosofo pone il proprio discorso in una posizione equidistante da quello poetico e da quello matematico. Parmenide è salutato da Badiou come il "fondatore" della filosofia, intesa come una nuova disciplina, non perché abbia af-

19 Cfr. *ivi*, pp. 33-40; *Id.*, *L'essere e l'evento*, cit., p. 69-71.

20 *Id.*, *Manifesto per la filosofia*, cit., p. 36.

21 *Ibidem*.

22 *Ivi*, p. 38.

23 *Ivi*, p. 43.

24 *Ivi*, pp. 59-60. "La filosofia è il luogo di pensiero in cui si enuncia il 'c'è' delle verità e la loro compossibilità" (*Id.*, *Prefazione all'edizione italiana*, cit., p. 20).

25 "Verità", lo ricordo, è il nome generale che la filosofia dà [...] all'insieme delle produzioni nel tempo e nello spazio di qualcosa che può, per delle solide ragioni, prendere di avere un valore universale" (*Alain Badiou par Alain Badiou*, Presses Universitaires de France, Paris 2021, p. 31, trad. nostra).

26 *Ivi*, p. 86.

27 *Ivi*, p. 82.

frontato il problema dell'essere e del non-essere, bensì perché ha posto la sua “vaticinazione poetica” sotto il segno di ciò che appare come il suo opposto, “ovvero il rigore universale assoluto delle procedure matematico-logiche”²⁸. Il pensiero greco, in tal senso, non ha “inventato il poema” come forma d'esposizione filosofica; piuttosto l'ha “interrotto”, attraverso “il matema”, sebbene tale poema, per quanto “interrotto dall'evento greco”, non sia in realtà mai completamente “cessato” – “la configurazione ‘occidentale’ del pensiero combina l'infinità cumulativa dell'ontologia sottrattiva e il tema poetico della presenza naturale”²⁹.

Del linguaggio poetico il filosofo tratterà “la bellezza del linguaggio”, la sua “potenza seduttrice” e la sua capacità di presentare e modificare i concetti attraverso “un approccio finzionale alla loro nascita e alla loro storia”³⁰. La stessa condanna platonica della poesia è da intendersi, secondo Badiou, esclusivamente in riferimento alla poesia “mimetica”, nella misura in cui il filosofo non deve imitare bensì creare³¹. Di ciò, d'altronde, testimonierebbe lo stesso impiego platonico del mito³².

Dal linguaggio matematico, al contrario, il filosofo trarrà innanzitutto vigore grazie al ricorso alla formalizzazione. I simboli, le lettere, le figure e le formule cui fa ricorso il matematico, le dimostrazioni e le simbolizzazioni ch'egli produce, veicolano “il potere della lettera, delle pure lettere”³³. Soprattutto, il linguaggio della matematica è necessario per il filosofo nella misura in cui gli consente di *dimostrare* le sue tesi, seguendo la concezione della “matematica dimostrativa” inaugurata dai Greci, quella in cui “ogni proposizione [...] dev'essere accompagnata da una prova”³⁴.

Da una parte, dunque, il potere del discorso, dall'altra quello della lettera.

Il linguaggio della filosofia, però, ed è bene rimarcarlo, non deve mai appiattirsi totalmente – e d'altronde, anche volendo non potrebbe nemmeno farlo, pena la perdita della propria specificità – su quello di nessuna di queste due procedure, né sul linguaggio dell'arte, né su quello della matematica. Costitutivamente, la sua posizione è nel mezzo:

28 Id., *Parménide. L'Être I – Figure ontologique. 1985-1986*, Fayard, Paris 2014, p. 10, trad. nostra. Ma altrove Badiou corregge la definizione riferendosi a Parmenide come al “protofondatore della filosofia” (Id., *Logiques des mondes. L'Être et l'événement*, 2, Seuil, Paris 2006; tr. it. di P. Cesaroni, M. Ferrari, G. Minozzi (a cura di), *Logiche dei mondi. L'essere e l'evento*, 2, Mimesis, Milano 2019, p. 677).

29 Id., *L'essere e l'evento*, cit., p. 194.

30 *Alain Badiou par Alain Badiou*, cit., p. 84.

31 “Platone non si oppone alla poesia in quanto tale. Accetta la poesia, a condizione che non sia mimetica” (*Ibidem*).

32 E, beninteso, testimoniano direttamente in tal senso soprattutto lo stesso stile di Badiou – che in più luoghi mescola formule ontologico-matematiche e definizioni letterarie – e la sua variegatissima produzione letteraria, che conta alcuni romanzi e numerose *pièces* teatrali. D'altronde, il primo libro pubblicato da Badiou è un romanzo, Id., *Almagestes. Trajectoire inverse I*, Seuil, Paris 1964.

33 *Alain Badiou par Alain Badiou*, cit., p. 85.

34 Id., *Éloge de la philosophie. Roman – Théâtre – Leçons*, Flammarion, Paris 2023, p. 60, trad. nostra.

non c'è mai stato un filosofo che abbia scritto interamente nel linguaggio matematico, perché la filosofia, anche quand'è dimostrativa, non raggiunge mai un tale livello di formalizzazione. Il sogno o l'idea di una filosofia puramente matematica, che sarebbe scritta unicamente in lettere e in simboli e in cui tutte le frasi sarebbero dei teoremi è impossibile [...]. Essa ha bisogno del senso delle parole. Può cessare d'essere dimostrativa, ma non può essere interamente formalizzata. È per questo che la filosofia si situa tra la matematica e la poesia³⁵.

Tuttavia, bisogna ora domandarsi quali motivazioni determinino la posizione del linguaggio della filosofia necessariamente nel mezzo dei due assi discorsivi della creazione poetico-letteraria e della dimostrazione scientifico-matematica. Una delle pubblicazioni più recenti di Badiou, *l'Éloge de la philosophie* pubblicato nell'ottobre del 2023, fornisce una chiave interpretativa particolarmente chiara ed efficace per rispondere a tale quesito. Durante la seconda giornata di discussione (delle dieci di cui si compone il libro), i protagonisti del dialogo dibattono sulla definizione della filosofia e sulle condizioni della sua apparizione storico-geografica ("È esistita la filosofia nell'antica Cina? o in Africa prima della colonizzazione? O anche, c'era la filosofia in Grecia prima di Socrate, Platone, e Aristotele?"³⁶ si domanda Tocéras, il protagonista principale dei dialoghi che, in maniera per niente casuale, si contrappone lungo tutto il dialogo a Clésacalli, esplicitamente nominato come sofista). Per riconoscere il discorso filosofico, affermano progressivamente i personaggi, occorre rintracciare dei "requisiti" che siano in grado di differenziarlo da tutte le altre formulazioni discorsive esistenti, non solo dalla religione, dalla scienza, dalla poesia e da tutte le altre strutture del discorso della cultura occidentale, ma anche dalle forme di elaborazione dell'esperienza umana che l'antropologia contemporanea ci ha aiutato a conoscere, come le mitologie amerindiane, le forme di sapienza e di saggezza orientali, e così via.

Il primo requisito, spiega Badiou per bocca di Tocéras, è la libertà di pensiero e di discussione necessariamente appartenenti a ogni enunciato filosofico: "la filosofia è una proposizione intrinsecamente aperta alla discussione"³⁷. Il filosofo deve esprimere liberamente una posizione che può essere liberamente discussa, dibattuta, contestata, confutata, e così via. In tal senso, prosegue Badiou, la filosofia "può nascere solo in un contesto democratico"³⁸. Il secondo requisito, invece, è la regolamentazione necessaria al suo esercizio. La libertà "selvaggia" di pensiero che appartiene al discorso del filosofo dev'essere, in qualche misura, inquadrata e dialettizzata attraverso una "legge comune" accettata da coloro che discutono: in un contesto democratico, "affinché ciascuno possa partecipare alla discussione filosofica è richiesto necessariamente che esistano un quadro logico comune e una

35 *Alain Badiou par Alain Badiou*, cit., pp. 85-86.

36 Id., *Éloge de la philosophie*, cit., p. 45.

37 Ivi, p. 51.

38 Ivi, p. 55.

legge comune della razionalità”³⁹. In tal senso, si può riassumere affermando che i primi due requisiti per la comparsa e l’esistenza della filosofia siano, rispettivamente, la democrazia e la matematica. La prima ispira la libertà d’espressione, la seconda fornisce il modello di un quadro logico e “legale” all’interno del quale la prima può esercitarsi⁴⁰.

Allargando leggermente le maglie dell’argomentazione di Badiou, inizia a divenire visibile una dialettica che ripropone ciò che abbiamo osservato in precedenza: la necessità per il discorso filosofico di comporsi tramite la congiunzione di libertà e legge, di un momento creativo e di un’istanza regolamentatrice, adombra già l’idea di un linguaggio che restituisca l’unione, a tratti paradossale, di questi due aspetti: “una filosofia si presenta sempre come un miscuglio ben strano tra l’assoluta libertà d’espressione e l’assoluto potere di una legge logica”⁴¹. In altri termini, se il linguaggio della filosofia partecipa *contemporaneamente* del *poema* e del *matema* ciò dipende in primo luogo dai requisiti che dettano la sua nascita, il suo esercizio e la sua sopravvivenza.

Ma c’è di più. Procedendo con l’indagine dei requisiti della filosofia, il terzo individuato dalla disamina di Tocéras è la “possibilità dell’universalità”. Come dimostra lo schiavo del *Menone* platonico, la filosofia “si rivolge a tutti” senza alcun pregiudizio⁴². Il discorso filosofico, in tal senso, deve costituirsi attraverso la possibilità di riguardare e intrattenere chiunque, senz’alcuna distinzione relativa alla classe sociale, al sesso o all’identità nazionale. Conseguentemente, da questa pretesa d’universalità deriva anche il quarto requisito della filosofia, che è esattamente quello relativo *alla sua lingua*: “in filosofia, nessuna lingua può essere considerata come sacra. Non esiste nessuna lingua propria alla filosofia”; e *al suo linguaggio*: “il linguaggio filosofico è indefinibile [...] è *essenzialmente* impuro”⁴³. Il quarto requisito del discorso filosofico, dunque, è quello di non appartenere a una lingua particolare (né il greco antico o il latino, né il tedesco o il francese) e di non aderire a nessuna prescrizione, di non obbedire a nessuna classificazione.

In filosofia [...] dobbiamo accettare l’idea che tutto sia possibile. In fin dei conti l’invenzione della filosofia è anche l’invenzione di qualcosa che va al di là delle forme normali del linguaggio, al di là delle classificazioni e delle differenze. In filosofia possiamo passare dalla matematica alla poesia, e dalla poesia alla retorica politica o alle soavi dichiarazioni dell’amore, il che è assolutamente paradossale! Eppure, sussiste all’interno

39 Ivi, p. 57.

40 È vero, nota Badiou, che apparentemente “la matematica non è particolarmente democratica” e che spesso essa prescrive semplicemente di “obbedire alla legge” (ivi, p. 60). Eppure, le regole matematiche sono finalizzate alla pratica di una creazione inventiva. A suo giudizio la matematica greca esibisce esemplarmente la condizione di una “congiunzione dell’invenzione creatrice e della potenza della legge” (*Ibidem*) – ed è ciò che spiega perché la filosofia sia nata in Grecia.

41 Ivi, p. 59.

42 Ivi, pp. 61-62.

43 Ivi, pp. 68-70.

di questa impurezza, di questo miscuglio paradossale, qualcosa che costituisce una vera comunicazione, una vera trasmissione⁴⁴.

Quest'ultime affermazioni permettono di far ritorno alla tesi di Badiou da cui abbiamo preso le mosse per comprenderla da un'altra prospettiva. L'idea che il linguaggio filosofico combini finzioni d'arte (*poema*) e finzioni di sapere (*matema*) non è una prescrizione o una regola, ma piuttosto qualcosa che suona come la constatazione di un'esigenza, di una necessità. L'enunciazione filosofica è generata a partire da una posizione di *libertà* assoluta ma richiede una *regola logica* che costituisca il terreno comune per poter essere discussa; in tal modo, essa può assurgere all'*universalità*, senza legarsi ad alcuna *lingua* particolare. Pertanto, se il linguaggio filosofico fa costitutivamente affidamento sulla poesia e sulla matematica, se la filosofia è segnata sin dalla sua nascita dalla forma di un poema sottomesso al rigore universale assoluto delle procedure logico-matematiche, ciò dipende dalla sua natura, quella di un gergo costitutivamente paradossale che attinge a tutte le risorse disponibili per poter generare lo spazio d'affermazione di una verità.

3. "Nemico fraterno, gemello spietato"

Fin qui abbiamo considerato in che modo Badiou concepisce le modalità e i criteri attraverso cui il linguaggio filosofico deve costituirsi. Come accennato, però, ciò non consente la differenziazione della filosofia dalla sofistica, perlomeno da un punto di vista discorsivo, esteriore, poiché entrambi fanno ricorso agli stessi strumenti e alle stesse risorse. Da una parte, scrive Badiou, "sussiste una paradossale complicità tra poesia e sofistica: la poesia è la dimensione segreta, esoterica, della sofistica, poiché spinge alle estreme conseguenze la flessibilità, la variabilità della lingua"⁴⁵. Il sofista, proprio come il filosofo, non estromette la parola poetica dal proprio discorso. Al contrario, la poesia scorre sotterranea in esso, come a una risorsa segreta. Dall'altra, il sofista non esita a recuperare e impiegare alcuni elementi del discorso matematico e di quello scientifico per supportare le proprie tesi.

Se il sofista è un "doppio" del filosofo, il suo "avversario specifico"⁴⁶, "nemico fraterno" o "gemello spietato"⁴⁷, è perché i due sono, a prima vista, indistinguibili. La loro differenza dev'essere colta su un altro piano, quello del *soggetto*. "Soggettivamente", scrive Badiou, il sofista si contrappone al filosofo perché "la sua strategia linguistica mira a dare un'economia di ogni asserzione positiva concernente le verità"⁴⁸. In altre parole, mentre il filosofo cerca di cogliere la verità tramite

44 Ivi, p. 71. A questi quattro requisiti si aggiunge il quinto, quello della "trasmissione" della filosofia: (cfr. ivi, pp. 76-79).

45 Id., *Manifesto per la filosofia*, cit., p. 42.

46 Id., *Prefazione all'edizione italiana*, cit., p. 22.

47 Id., *Conditions*, Seuil, Paris 1992, p. 60, trad. nostra.

48 Id., *Prefazione all'edizione italiana*, cit., p. 22. Le argomentazioni di questa prefazione

un atto “attraverso cui discorsi indiscernibili sono nondimeno contrapposti”, il sofista è interessato a proporre un'economia di quest'atto che è indifferente alla verità⁴⁹. Per questo motivo, prosegue, “possiamo anche definire la filosofia [...] come ciò che si separa dal suo doppio”, nella misura essa “è sempre la rottura di uno specchio”⁵⁰. Lo specchio in questione è “la superficie della lingua”, luogo sul quale il sofista “dispone tutto quel che la filosofia tratta nel suo atto. Se il filosofo pretende di contemplarsi su questa unica superficie, vede apparirvi il suo doppio, ossia il sofista, e può così prenderlo su se stesso”⁵¹. La filosofia deve rompere lo specchio innalzato dal sofista, la superficie della lingua, che quest'ultimo vorrebbe camuffare come unico luogo di manifestazione dell'essere.

A tal proposito, ci si può riferire all'assioma sofistico individuato da Barbara Cassin nel volume *L'effetto sofistico* (1995) – cui Badiou dedica un testo dai toni molto elogiativi, riconoscendone il valore e l'importanza, ma tenendo sempre a debita distanza la tesi centrale dell'autrice che propone di considerare una “storia sofistica della filosofia” in cui è la *performance* ad apparire come “misura del vero”⁵². L'assioma in questione è il seguente: “L'essere, in modo radicalmente critico rispetto all'ontologia, non è ciò che la parola svela, ma ciò che il discorso crea, ‘effetto’ del poema come l'eroe ‘Ulisse’ è un effetto dell'*Odissea*”⁵³. In tal senso, la posizione sofistica può apparire esattamente come il rovescio di ciò che sostiene Badiou, il quale non si stanca di ripetere che “la questione del linguaggio, per quanto importante sia, dev'essere rimessa al suo giusto posto, e che non è vero che il linguaggio sia la condizione trascendentale del pensiero. È dal percorso di una verità che procede l'invenzione linguistica, e non l'inverso”⁵⁴. Insomma, laddove la strategia discorsiva del filosofo unisce finzioni d'arte e finzioni di sapere al fine di predisporre un luogo per cogliere la verità, quella del sofista è, al contrario, esclusivamente *linguistica*, tesa a indicare il linguaggio e la lingua come i luoghi di produzione effettiva della verità.

Eppure, per quanto perniciosa, la strategia sofistica, con il suo rifiuto della verità e la sua chiusura del discorso sul piano meramente linguistico, offre anche dei preziosi “insegnamenti”⁵⁵. Innanzitutto, da un punto di vista che potremmo definire logico, esso costituisce l'altro polo del rapporto tra linguaggio e verità, quello che enuncia, contrariamente al filosofo, che la verità è un prodotto o un effetto del

sono enunciate, in una forma più o meno invariata, anche durante la sesta seduta del seminario intitolato *Théorie du mal et de l'amour*, parzialmente disponibile al link: <http://www.entretiens.asso.fr/Badiou/90-91.htm>.

49 *Ibidem*.

50 *Ibidem*.

51 *Ibidem*.

52 B. Cassin, *L'effet sophistique*, Gallimard, Paris 1995; tr. it. di C. Rognoni, *L'effetto sofistico. Per un'altra storia della filosofia*, Jaca Book, Milano 2002, p. 20; cfr. Badiou, *Logologia contra ontologia*, in Id., *L'avventura della filosofia francese*, cit., pp. 143-152.

53 Cassin, *op. cit.*, p. 14.

54 Badiou, *Prefazione all'edizione italiana*, cit., p. 17.

55 Id., *Manifesto per la filosofia*, cit., pp. 98, 103.

linguaggio. In tal senso, la sofistica diviene una posizione necessaria per la definizione della filosofia. Come si può leggere in *Conditions* (1992), “ogni definizione della filosofia deve distinguersela dalla sofistica” e, poco più avanti, “la filosofia è una costruzione di pensiero in cui si proclama, *contro la sofistica*, che si sono delle verità”⁵⁶. Il sofista è il grande rivale del filosofo proprio perché partecipa alla stessa definizione del suo discorso.

In secondo luogo, e in maniera conseguente, la sofistica rappresenta in qualche modo un “momento”, una “tappa” nell’elaborazione del discorso filosofico. Nel suo testo Cassin si sofferma sulla costruzione della tesi sofistica secondo cui “l’enunciato d’identità tradizionale” del linguaggio filosofico, quello che annuncia “l’identità con sé dell’essere”, si rivela “un gioco di parole”, mentre soltanto “il caso del non-essere permette di prendere coscienza dell’andamento del discorso e della differenza generalmente inscritta nell’enunciato di identità: è il ‘non è’ che deve diventare la regola dell’è”⁵⁷. Tuttavia, il commento di Badiou è teso a mostrare attraverso tre esempi platonici (tratti dal *Sofista*, dal *Parmenide* e dalla *Repubblica*) che questa coscienza è ben presente nella costruzione filosofica e che, anzi, è esattamente nella coscienza dolorosa di questa difficoltà che il filosofo iscrive il proprio pensiero.

Ciò che la filosofia, con Platone, ripudia, non è il paradosso o la complessità ‘immorale’ del primato del non-essere, o della sovranità del linguaggio. Ma, al contrario, la facilità della ‘soluzione’ sofistica. I sofisti esibiscono il fatto che il non-essere sia regola dell’essere. Ma il difficile non sta nell’enunciare o nel dedurre pacificamente la legittimità ‘democratica’ del retore. Il difficile sta nel *pensarlo*, e nel dedurre matematicamente l’esistenza sofferta di *alcune* verità⁵⁸.

In terzo e ultimo luogo, rimarcare l’esigenza che il filosofo prenda sempre posizione di contro al suo doppio vuol dire anche indicare costantemente la voragine dove dimorano e donde provengono i rischi di “ogni sorta di disastro nel pensiero”⁵⁹. Nell’illusione che si possa farla finita “una volta per tutte” con la sofistica e con i sofismi, infatti, la filosofia corre il rischio mortale di scambiare la “casualità delle verità” (che, abbiamo visto, è prodotta dalle procedure generiche) con l’idea indebita che sia “essa stessa produttrice di verità”⁶⁰. Al contrario, la filosofia è contrassegnata da un’etica che “discende interamente” dal costante confronto con “il proprio doppio sofistico” e che sanziona la “tentazione” di sdoppiare se stessa “per trattare la duplicità primaria che la fonda (sofista/filosofo)”⁶¹. Piuttosto che tentare di eliminare definitivamente il proprio “avversario specifico”, il filosofo

56 Id., *Conditions*, cit., p. 65.

57 Cassin, *op. cit.*, p. 37.

58 Badiou, *L’avventura della filosofia francese*, cit., p. 148.

59 Id., *Prefazione all’edizione italiana*, cit., p. 23.

60 *Ibidem*.

61 *Ibidem*.

dovrà specchiarsi continuamente sulla superficie del linguaggio per veder sorgere l'immagine del suo "gemello spietato" e infrangere senza posa le sue costruzioni retoriche e linguistiche.

Ora, se il sofista è l'avversario perenne del filosofo, mai rimuovibile, mai eliminabile definitivamente, ciò vuol dire che ogni epoca del pensiero filosofico porta con sé, parimenti, anche una stagione sofistica. E in effetti Badiou precisa a più riprese che accanto ai sofisti antichi, i cui nomi più celebri sono quelli di Gorgia e di Protagora, esiste una fitta schiera di sofisti moderni. Schiera così fitta da condurre Badiou ad affermare che "quella che si presenta come la filosofia più attuale è una potente sofistica", che "la filosofia oggi [...] è molto debole di fronte ai sofisti moderni" e che spesso i "grandi sofisti" moderni sono addirittura scambiati per "grandi filosofi" – proprio come, specularmente, numerosi storici contemporanei sosterebbero la tesi secondo cui i grandi filosofi dell'antichità furono Gorgia e Protagora piuttosto che Platone e Aristotele⁶². I sofisti moderni, prosegue Badiou, sono i seguaci della "scuola del grande Wittgenstein", coloro per cui "l'opposizione fondamentale", a differenza dei filosofi, non è tra "la verità e l'errore", bensì "tra la parola e il silenzio, tra ciò che può essere detto e ciò che è impossibile da dire"⁶³. In linea di massima, il bersaglio polemico principale è rappresentato dall'eterogeneo insieme di autori appartenenti alla cosiddetta "svolta linguistica" del Novecento, con particolare riferimento alla filosofica analitica inglese, appellata provocatoriamente in più luoghi "sofistica anglosassone del linguaggio"⁶⁴ e che però, a ben vedere, impiega un Wittgenstein "sotto conserva, [...] essiccato, messo sotto sale e reso presentabile"⁶⁵ – sebbene non manchino riferimenti ad autori dalle posizioni più sfumate ma per diversi tratti accostabili alla sofistica secondo Badiou (fra cui Nietzsche e Heidegger).

Sia i sofisti antichi che quelli moderni condividono l'idea che sia possibile "rimpiazzare l'idea di verità", ma i primi vi sostituiscono "una mescolanza della forza e della convenzione", mentre i secondi si richiamano "alla forza della regola" e alle "modalità dell'autorità linguistica della Legge"⁶⁶. Ma al di là delle possibili differenze, resiste il tratto comune a ogni operazione sofistica, l'idea che la filosofia debba rinunciare alla verità e che tutto ciò che si possa enunciare non sia altro che linguaggio, effetto linguistico – secondo la celebre proposizione conclusiva del *Tractatus logico-philosophicus*, "Su ciò, di cui non si può parlare, si deve tacere"⁶⁷.

62 Id., *Conditions*, cit., p. 60. Eppure, Badiou non dimentica di rimarcare una specie di "necessità" della sofistica per l'esercizio della filosofia: "Che la transizione in atto tra l'età delle suture e l'età di una ripresa della filosofia avvenga sotto il predominio dei sofisti, è del tutto naturale. La grande sofistica moderna, linguistica, estetizzante, democratica, esercita una funzione di dissoluzione, interroga le impasse, fornisce un ritratto della nostra contemporaneità. Essa è per noi essenziale tanto quanto lo era il libertino per Pascal: ci avverte della singolarità del nostro tempo" (Id., *Manifesto per la filosofia*, cit., p. 98).

63 Id., *Conditions*, cit., p. 60.

64 Id., *L'essere e l'evento*, cit., p. 60.

65 *Alain Badiou par Alain Badiou*, cit., p. 55.

66 Id., *Conditions*, cit., p. 61.

67 L. Wittgenstein, *Logisch-philosophische Abhandlung*, Routledge & Kegan Paul, London

4. Una “vittima amata”

Infine, il riferimento a Wittgenstein ci consente di passare dalla sofistica a una breve considerazione di ciò che Badiou sostiene a proposito dell’antifilosofia. Tale termine, che oggi conosce una buona diffusione all’interno del dibattito filosofico contemporaneo proprio grazie alla riflessione di Badiou, arriva con ogni probabilità a quest’ultimo dall’impiego che ne fa Lacan⁶⁸. È innanzitutto un dato testuale che permette d’individuare in Wittgenstein un elemento in grado di consentire il passaggio dalla figura del sofista a quello dell’antifilosofo. Il secondo dei quattro seminari svolti all’École Normale Supérieure tra il 1992 e il 1996, dedicati ad altrettanti antifilosofi, è incentrato proprio sul pensatore austriaco (dopo quello dedicato a Nietzsche e prima di quelli su Lacan e San Paolo)⁶⁹. Non solo capostipite dei sofisti moderni, dunque, Wittgenstein è anche annoverabile nel gruppo degli antifilosofi, cui Badiou riserva uno sguardo ben diverso da quello che posa sui sofisti. Se, infatti, il sofista è il nemico del filosofo, l’antifilosofo è piuttosto la sua “vittima amata”⁷⁰, una figura che, pur dovendo anch’essa venire in qualche modo sconfitta, condivide però col filosofo dei tratti (che osserveremo a breve).

Per quanto concerne la relazione fra antifilosofia e sofistica all’interno del pensiero di Wittgenstein, potremmo affermare, non senza una certa approssimazione, che la lettura di Badiou è tesa a dimostrare come la divisione generica della sua opera in un primo e in un secondo periodo restituisca esattamente lo slittamento da una posizione perlopiù antifilosofica, esposta soprattutto nel *Tractatus*, a una posizione tendente alla sofistica, tradita dalle “domande pressanti e strampalate” tipiche del “secondo” e del “tardo” Wittgenstein⁷¹. Da cosa dipende questo slit-

1922; tr. it. di A. G. Conte (a cura di), *Tractatus logico-philosophicus*, Einaudi, Torino 1989, p. 175. Al contrario, commenta Badiou, “la filosofia esiste proprio nella misura in cui sostiene che ciò che non si può dire è esattamente quello che essa intende dire” (Badiou, *Conditions*, cit., p. 60).

68 Cfr. B. Bosteels, *Radical Antiphilosophy*, in “Filozofski vestnik”, vol. XXIX, n. 2, 2008, pp. 155-187; e C. Soler, *Lacan en antiphilosophie*, in “il Cannocchiale”, a cura di F. Palombi e A. Rainone, a. XL, n. 1, pp. 99-116. Per un’attenta ricostruzione dell’introduzione di questo termine nel panorama filosofico francese del XX secolo, con particolare ma non esclusivo riferimento a Lacan, nonché per una ricostruzione delle poste in gioco teoretiche cui esso si lega nel pensiero di quest’ultimo, si veda il contributo di F. Palombi, *Lacan e il Signor A: considerazioni sull’antifilosofia*, in “il Cannocchiale”, n. 1, a. XLVI, 2021, pp. 29-51. Si consideri, beninteso, il testo di Badiou, *Le Séminaire. L’Antiphilosophie 2. Lacan*; tr. it. di L. F. Clemente (a cura di), *Lacan*, Orthotes, Napoli-Salerno 2016.

69 Per una ricostruzione della trattazione di questo tema da parte di Badiou vedi *supra*, nota 9. Ci limitiamo qui a ricordare che nella schiera degli antifilosofi Badiou menziona spesso anche Pascal, Rousseau e Kierkegaard, seppur non si sia mai soffermato dettagliatamente sulla relazione fra la nozione di antifilosofia e il pensiero di questi ultimi.

70 Badiou, *L’antifilosofia 1. Nietzsche*, cit., p. 66. Tale aspetto è esplicitato dettagliatamente dalla postfazione di S. Oliva, *L’antifilosofo*, “vittima amata”, in *ivi*, pp. 271-282.

71 Badiou, *Logiche dei mondi*, cit., p. 675; “allo stile costantemente affermativo del *Tractatus* fa seguito uno stile costantemente interrogativo, [...] marchio quasi fisico del momento in cui un’antifilosofia [...] si perde in una chiacchiera sospensiva presa in prestito dalla sofistica”

tamento? E, in un senso più generale, andando al di là del caso specifico relativo al pensatore austriaco, cosa insegna a proposito della relazione fra queste due figure del pensiero? Si potrebbe rispondere: la potenziale “complicità”, una “certa omogeneità indiretta” con la sofistica che ogni antifilosofo può sviluppare. Infatti, osserva Badiou in *Logiche dei mondi* (2006), dal momento che “ha spesso bisogno di un forzamento retorico che lo rende indiscernibile dai sofisti della sua epoca [...] ogni antifilosofo è un complice virtuale della sofistica”⁷². In altre parole, nell’antifilosofia scorre in potenza una vena sofistica, che ciascun antifilosofo attiva secondo misure e maniere differenti⁷³. Il “forzamento retorico” preso a prestito dal sofista è richiesto dalla concezione che l’antifilosofo ha del linguaggio e della costruzione discorsiva. E in questo senso, i punti di prossimità fra loro sono principalmente due: da un lato, anche l’antifilosofo attribuisce alla lingua una potenza “sovrabbondante” – ciò è particolarmente evidente, ad esempio, in Nietzsche, nel cui pensiero, sostiene Badiou, la “questione del linguaggio è la questione della sua potenza e non quella della sua adeguazione”⁷⁴. Dall’altro lato, sia il sofista che l’antifilosofo hanno una “concezione logicista della matematica [...] secondo cui la matematica non è un pensiero”⁷⁵.

Prendiamo le mosse da questo secondo punto. In merito, la prossimità fra sofistica e antifilosofia non potrebbe essere più grande e, per un altro verso, l’antifilosofo non può che disporsi in una posizione opposta a quella del filosofo. Qual è, infatti, la costruzione linguistica che contraddistingue il filosofo, la pratica discorsiva che ne definisce intimamente il linguaggio? È l’ontologia, ovvero “il fatto di dare al ‘c’è’ il nome dell’essere”⁷⁶. E se l’ontologia è la matematica, allora il logicismo non può che configurarsi come la strategia anti-ontologica per eccellenza, l’accusa che l’antifilosofo muove contro la “nominazione ontologica”⁷⁷, sintomo per antonomasia della “filosofia malata”⁷⁸. L’accusa dell’antifilosofo nei confronti del linguaggio filosofico, dunque, è rivolto alla svalutazione della vita, al tradimento del “c’è” compiuto dall’ontologia.

(Id., *L’antifilosofia di Wittgenstein*, cit., p. 52). Dubbi sull’interpretazione di Wittgenstein come antifilosofo o come sofista sono avanzati da A. Soulez, *Détrôner l’Être. Wittgenstein antiphilosophie ? En réponse à Alain Badiou*, Éditions Lambert-Lucas, Limoges 2016.

72 Badiou, *Logiche dei mondi*, cit., pp. 675, 677.

73 D’altronde, mentre Wittgenstein e Nietzsche sono in più luoghi esplicitamente accostati alla sofistica, nei seminari su Lacan e ancor di più su San Paolo sembra quasi non esserci spazio per questo tema. In tutta probabilità, la maggior precisazione delle tesi antifilosofiche dipende dal diverso trattamento riservato da Badiou alle due: mentre dedica seminari e testi incentrati su singole figure antifilosofiche, la sofistica è sempre affrontata a partire da una prospettiva più generale.

74 Id., *L’antifilosofia 1. Nietzsche*, cit., p. 110.

75 Ivi, p. 134.

76 Ivi, p. 122.

77 Ivi, p. 135.

78 Ivi, p. 30.

Eppure, se il sofista e l'antifilosofo condividono ciò che Badiou chiama "logicismo", essi lo fanno per motivi diversi. Quest'ultimo è un punto dirimente. Mentre il primo, infatti, deduce il discredito nei confronti della matematica da quello nei confronti della verità filosofica (o perlomeno dall'intenzione di costituire quest'ultima come un prodotto esclusivamente linguistico), il secondo, al contrario, muove la propria critica alla matematica mosso dall'intenzione d'invertire il rapporto tra il senso e la verità. Infatti, non si tratta di negarla, di produrla linguisticamente o di sostituirla con una regola, ma di screditarla, di mostrare come la categoria filosofica di verità debba essere criticata e ridotta nelle sue pretese. È uno scarto che, per quanto possa sembrare minimo, risulta in realtà cruciale per poter schierare l'antifilosofo dalla stessa parte del filosofo *contro* il sofista, per rivelare la loro prossimità e calcolare la loro distanza⁷⁹. Si tratta di un punto d'estrema importanza poiché, sostiene Badiou, "filosofia e antifilosofia hanno in comune la questione della verità, in un verso o nell'altro"⁸⁰.

Certo, l'insistenza wittgensteiniana sul primato del senso, strategia volta a "screditare l'atto filosofico", deve fabbricare una "dottrina della verità" talmente "restrittiva e [...] scomoda" da far sembrare impossibile che essa costituisca "la molla di ogni pensiero"⁸¹. Certo, la valutazione nietzscheana delle forze e dei rapporti mette capo a una "topologia localizzante della verità" che polemizza apertamente contro il "concetto di verità subordinato all'opzione ontologica"⁸². Certo, la configurazione lacaniana del "processo analitico" nomina esplicitamente la "dimensione d'impotenza della verità"⁸³. Ma in ognuno di questi casi la critica della verità filosofica allude verso qualcosa di diverso dall'intenzione di costruire retoricamente l'essere (come fa il sofista). Al netto delle differenze che vigono tra le strategie linguistiche e discorsive degli antifilosofi, essi si riconoscono sempre nell'intenzione di criticare l'"apparenza discorsiva"⁸⁴ della filosofia in nome di un appello verso un *atto* che è al di là del linguaggio⁸⁵.

Ma in questo, l'antifilosofo è "condannato alla metafora"⁸⁶. Come evocare, come compiere (o, forse meglio, tentare di compiere) quest'atto se non attraverso il linguaggio? Si consideri la potentissima rete metaforica nietzscheana, che va dal cammello al fanciullo, per approdare poi alla danza e, infine, al delirio metaforico dei "Biglietti della follia". Essa discende direttamente della strenua lotta che l'antifilosofo deve condurre contro la "subdola ipotesi" filosofica "del linguaggio ade-

79 In questo senso Badiou può dire: "Ho sempre sostenuto che, da un certo punto di vista, l'antifilosofia si situa *nella* filosofia" (*Alain Badiou par Alain Badiou*, cit., p. 52).

80 Id., *Lacan*, cit., p. 154.

81 Id., *L'antifilosofia di Wittgenstein*, cit., p. 41.

82 Id., *L'antifilosofia 1. Nietzsche*, cit., p. 138.

83 Id., *Lacan*, cit., p. 160.

84 Cfr. Id., *L'antifilosofia di Wittgenstein*, cit., p. 18.

85 In realtà bisognerebbe scrivere "atti" al plurale, considerate le differenze che vigono tra i diversi antifilosofi. Per riassumere tali differenze è davvero utile la tabella e il commento proposti da Oliva, *L'antifilosofo*, "vittima amata", cit., p. 273.

86 Badiou, *L'antifilosofia di Wittgenstein*, cit., p. 21.

guato” o “del concordato linguistico”⁸⁷. È l'estremo tentativo di rendere presenti, fra le pieghe del testo, l'uomo e il suo atto (e non l'autore), di esporre la verità non come ontologia, ma come “vita”, e di rendere il linguaggio e il discorso testimoni di tutto ciò. Se osservato sotto questa luce, ovvero quella della finalità che lo guida, il forzamento retorico dell'antifilosofo preso a prestito dal sofista è con ogni evidenza impiegato dal primo in una direzione divergente dal secondo. La lingua di Nietzsche, per rimanere sul medesimo esempio, con la sua potenza poetica, la sua forza retorica e il suo vigore, una lingua in grado di “correre, saltare, tendersi e danzare”, che può “sopportare tutto e dire tutto”, è interamente percorsa da una “intensificazione vitale”⁸⁸. Il linguaggio in Nietzsche porta la traccia “dell'eccesso probante della verità”, che non è la traccia della verità *sic et simpliciter*, ma del suo eccesso su se stessa: il testo nietzscheano “è depositario di un eccesso su di sé della verità”⁸⁹. In questo senso, la verità cui fa qui riferimento Badiou non è di certo quella dell'ontologia e della matematica, bensì qualcosa di diverso, una verità eccessiva che allude verso la vita⁹⁰.

In conclusione, possiamo sostenere che la relazione col linguaggio nelle tre forme di esercizio del pensiero che abbiamo osservato sia costituita da tratti comuni, dacché tutte combinano finzioni d'arte e finzioni di sapere, *poema* e *matema*, ma ciascuna con modalità e finalità diverse. La filosofia subordina il proprio linguaggio alla verità colta dalle procedure generiche, piegandolo alle necessità dell'ontologica e dunque della matematica. La sofistica, invece, rovescia questo rapporto per sostenere che la verità è una produzione esclusiva del linguaggio, non esistendo e non potendo esistere al di fuori di esso. L'antifilosofia, infine, torce la propria lingua criticando la verità filosofica e tentando di far trasparire, attraverso il linguaggio, qualcosa che va aldilà di esso, che è in eccesso rispetto alla pura produzione linguistica. Impiegando un'immagine dal sapore fortemente lacaniano, possiamo dire che la filosofia, la sofistica e l'antifilosofia si stringono, se osservate dal punto di vista delle rispettive costruzioni discorsive e considerate nelle loro reciproche relazioni, in una sorta di nodo borromeo in cui ciascuna delle tre è legata alle altre due.

87 Id., *L'antifilosofia 1. Nietzsche*, cit., p. 142.

88 Ivi, pp. 110, 119.

89 Ivi, p. 43.

90 “La vita della verità che egli proclama è foriera di un senso che deve sostituirsi al regime dell'argomentazione” (ivi, p. 44).

Francesco Mancuso

“Un linguaggio in quanto tecnica del linguaggio”.

Sulla teoria del cinema di Pasolini

Abstract. This paper focuses on the relationship between technique and language, as interpreted by Pier Paolo Pasolini in the mid-1960s. The contribution of technique on language is, in Pasolini, of decisive importance not only on a strictly linguistic level, but also on a socio-political and aesthetic one. Despite being associated with the risk of a potential homologation of language (the emergence of Italian as a national language), the contribution of technology in the years of the Italian “economic miracle” is seen by Pasolini, at the same time, as an opportunity for decisive confrontation and even “salvation” of the language of poetry. The contribution thus seeks to investigate this link through Pasolini’s theory of cinema and with a reference to one of Pasolini’s cinematic experiments in which the author’s metalinguistic and metacinematographic reflection is most evident: *Appunti per un’Orestiade africana*.

1. Premessa

A partire dalla metà degli anni Sessanta, quando cominciano a farsi evidenti le conseguenze del miracolo economico italiano, Pier Paolo Pasolini intraprende una svolta di poetica, nel tentativo di fronteggiare il sintomo forse più emblematico dell’affermarsi del neocapitalismo in Italia: la nascita dell’italiano come lingua nazionale attraverso l’apporto della lingua della tecnica.

A questo riguardo, il contributo intende esaminare alcune strategie estetiche sperimentate da Pasolini per confrontarsi con (e resistere a) questo evento epocale. Senza poter essere ridotta a un’operazione nostalgica, quella di Pasolini consiste, fin da subito, in una messa alla prova delle possibilità del linguaggio della poesia con quella che lui chiama la “osmosi” dell’italiano con la tecnologia: l’obiettivo, cioè, non è “temere la concorrenza del linguaggio tecnologico, ma l’impararlo, l’appropriarsene, il diventare ‘scienziato’”¹.

Tra letteratura e cinema, gli eterogenei esperimenti di Pasolini sono accompagnati da una riflessione teorica complessa e in evoluzione, le cui tappe possono essere rintracciate nella raccolta *Empirismo eretico* (1972), in cui confluiscono saggi e articoli scritti tra il 1964 e il 1971. Pasolini si confronta qui con alcuni dei più importanti approcci teorici a lui contemporanei intorno alla questione del rapporto tra lingua e tecnica: da un lato, con la neoavanguardia italiana e la nozione di “ope-

1 P. P. Pasolini, *Nuove questioni linguistiche*, in *Empirismo eretico*, in *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, vol. I, Mondadori, Milano 1999, p. 1269.

ra aperta” elaborata da Umberto Eco; dall’altro lato, con la semiotica di stampo strutturalista, applicata tanto alla letteratura (il riferimento è, anzitutto, a Roland Barthes) quanto al cinema (Christian Metz). Ciò che ne emerge è una concezione, assolutamente originale, del cinema come *langue* in senso strutturale; una *langue* che, secondo Pasolini, non è che il momento scritto di un’altra *langue*: “la lingua della realtà”. In questo senso, la semiologia del cinema rimanda a una “semiologia generale” che “studia la descrizione della realtà come linguaggio”².

Come Gilles Deleuze ha riconosciuto per primo, ciò che per Pasolini è innanzitutto decisivo sono le condizioni virtuali che costituiscono il cinema come linguaggio, benché il cinema non esista al di fuori di questo o quel film concreto³. La teoria pasoliniana coinvolge allora esclusivamente il cinema quale *langue* virtuale, condizione trascendentale dei vari film concreti quali *paroles*; essa è, in questo senso, una teoria dell’enunciazione, ossia una teoria volta a comprendere il passaggio dal cinema/*langue* al film/*parole*.

A partire da un inquadramento teorico di queste tesi pasoliniane, si tratta di indagarne i risvolti – insieme estetici e politici – attraverso un esempio emblematico. Definito dal suo autore “un film su un film da farsi”, *Appunti per un’Orestide africana* (1968-1969) lascia saggiare il nesso fortissimo che Pasolini tenta di instaurare, a partire dalle possibilità tecniche del mezzo cinematografico, tra le proprie ipotesi metalinguistiche e una nuova concezione dell’opera (un’opera costitutivamente “da farsi” e, come tale, sempre aperta al futuro) che possa ancora dirsi “essenzialmente popolare”⁴.

2. Tra lingua e tecnica: il mandato dello scrittore

In un saggio destinato a suscitare un dibattito di risonanza nazionale, *Nuove questioni linguistiche* (1964), Pasolini indica, ne “la lingua tecnico-scientifica” affermatasi a partire dalla fine degli anni Cinquanta soprattutto nel Nord del Paese, il fattore decisivo per l’effettiva nascita dell’italiano come lingua nazionale. Assumendo un’importanza persino superiore a quella dell’unità politica del 1870, il nuovo rapporto emergente tra lingua e tecnica comporta, secondo Pasolini, un processo di omologazione senza precedenti, “sotto il segno del tecnicismo e della comunicazione”⁵.

Significativamente, è proprio a partire da questo processo linguistico che Pasolini delinea il “momento ideale in cui la borghesia paleo-industriale si fa neo-

2 P. P. Pasolini, *I segni viventi e i poeti morti*, in *Empirismo eretico*, cit., p. 1574.

3 Cfr. G. Deleuze, *Cinéma 2. L’image-temps*, Minuit, Parigi 1985; tr. it. di L. Rampello, *Cinema 2. L’immagine-tempo*, Ubulibri, Milano 1989, pp. 37-47.

4 P. P. Pasolini, *Appunti per un’Orestide africana*, in Id., *Per il cinema*, vol. I, Mondadori, Milano 2001, p. 1179.

5 P. P. Pasolini, *Nuove questioni linguistiche*, cit., p. 1265.

capitalistica almeno *in nuce*, e il linguaggio padronale è sostituito dal linguaggio tecnocratico”⁶. Se, infatti,

la grande e piccola borghesia di tipo paleo-industriale e commerciale non è mai riuscita a *identificare se stessa con l'intera società italiana*, e ha fatto semplicemente dell'italiano letterario la propria lingua di classe imponendolo dall'alto, la nascente tecnocrazia del Nord si identifica egemonicamente con l'intera nazione, ed elabora quindi un nuovo tipo di cultura e di lingua effettivamente nazionali⁷.

Siamo, dunque, di fronte a un “momento ideale” di sospensione della storia, sulla soglia tra un tipo di società italiana, che trovava alla propria base una realtà linguistica ancora plurale e frammentaria, e un nuovo assetto tanto socioeconomico quanto linguistico. Secondo l'ipotesi pasoliniana, poter fare esperienza diretta di questa transizione epocale conferisce agli autori italiani una posizione potenzialmente d'avanguardia a livello europeo. Laddove per gli intellettuali inglesi e francesi l'influenza dell'industrializzazione sulla lingua – “essendo il francese e l'inglese ormai da secoli lingue nazionali nel senso integrale del termine”⁸ – rischia di rimanere impercettibile, “per un letterato italiano invece la questione si pone in modo più radicale: l'imparare l'*abc* di una lingua, con tutto ciò che questo implica: prima di tutto il non temere la concorrenza del linguaggio tecnologico, ma l'impararlo, l'appropriarsene, il diventare ‘scienziato’”⁹. Nessun ingenuo rimpianto della situazione precedente, insomma. Al contrario, di massima urgenza è inquadrare e far proprio il problema di questa “lingua del nuovo tipo di civiltà”¹⁰. Ma in che modo provare ad assumersi questo compito insieme linguistico, estetico e politico?

Pur riconoscendo alle neoavanguardie italiane il merito di aver scorto, nel passaggio dagli anni Cinquanta agli anni Sessanta, un frangente decisivo per la letteratura italiana, Pasolini intende tuttavia discostarsene per una serie di ragioni.

Per molti aspetti, è nel saggio *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee* (1962) di Umberto Eco che è possibile rintracciare alcuni degli elementi più caratteristici delle risposte teoriche ed estetiche ai risvolti tecnici e tecnologici portati dalla (post-)modernità nel Paese. Il testo di Eco, infatti, esamina il modo in cui gli artisti del suo tempo reagivano a una serie di idee culturali derivanti dalla conoscenza scientifica moderna, come il caos, l'indeterminazione, la probabilità, l'ambiguità, la discontinuità. La domanda principale di *Opera aperta* si potrebbe sintetizzare in questa maniera: se l'idea tradizionale di un universo ben ordinato è stata cancellata nella modernità, quali forme adotteranno gli artisti in risposta al caos e alla crisi moderni?

6 *Ibid.*

7 *Ibid.*

8 *Ivi*, p. 1269.

9 *Ibid.*

10 *Ivi*, p. 1270.

Opera aperta raccoglie e approfondisce alcune delle riflessioni teoriche e critiche che hanno costituito le fondamenta della neoavanguardia italiana, introducendo una serie di pratiche sperimentali in vari campi artistici. Non a caso, un anno dopo la sua pubblicazione, vengono fondati due dei gruppi più rappresentativi della neoavanguardia italiana, il Gruppo 63 e il Gruppo 70. Come ripensare il realismo e l'impegno nel contesto economico della nuova società industriale nata dal "miracolo economico"? In che modo i mass media e il neocapitalismo stanno influenzando il linguaggio, e quali strategie possono adottare gli artisti per rispondere criticamente a questo nuovo scenario culturale, resistendo all'alienazione, la parola d'ordine hegel-marxiana dell'epoca¹¹?

Giusta la tesi di Eco, quello della "apertura" è un criterio applicabile retrospettivamente anche a tutta la storia della letteratura e delle arti. Se, tuttavia, ogni opera d'arte è virtualmente una "opera aperta", nella misura in cui ogni significante si presta a molteplici interpretazioni ("ogni fruizione – scrive Eco – è così un'interpretazione ed un'esecuzione, poiché in ogni fruizione l'opera rivive in una prospettiva originale"¹²), Eco nota che, negli anni Sessanta, gli artisti tendevano a lasciare le loro opere artistiche incompiute in modo programmatico, e individua in questo atteggiamento un elemento estremamente significativo per il suo tempo. A partire da questo sintomo emblematico, Eco concepisce un approccio critico alla cultura e alla società, da ripensarsi al di là dell'imperativo ideologico socialista della rappresentazione realistica, che aveva caratterizzato in termini generali l'impegno nella letteratura italiana del dopoguerra.

Eppure, di fronte agli esiti ludici e ironici degli esperimenti neoavanguardisti (il bersaglio polemico pasoliniano è, nella maggior parte dei casi, il Gruppo 63), Pasolini denuncia "una mitizzazione tecnologica che non ha nulla a che fare col reale apporto della tecnologia alla lingua"¹³. Se, allora, è ancora possibile immaginare un "rinnovamento del mandato"¹⁴ dello scrittore, questa missione deve passare attraverso un'altra via, capace di insistere più radicalmente sulle nuove relazioni tra lingua e tecnica. Una via che non può più essere elaborata – come ancora tendono a fare le neoavanguardie – quale gioco letterario, e che porta Pasolini, proprio in questo torno di anni, a un confronto serrato col mondo del cinema.

11 Eco si misura con la teoria dell'alienazione nella conclusione del testo; cfr. U. Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano 1962, pp. 235-290.

12 Ivi, p. 34.

13 P. P. Pasolini, *Nuove questioni linguistiche*, cit., p. 1269.

14 *Ibid.* Pasolini fa qui riferimento alla celebre espressione fortiniana della "fine del mandato sociale" degli scrittori, per la quale cfr. F. Fortini, *Mandato degli scrittori e limiti dell'antifascismo. La fine del mandato sociale*, in "Quaderni piacentini", a. III, n. 17-18, 1964, pp. 5-10.

3. Il cinema come *langue* virtuale

I primi lavori pasoliniani per il cinema risalgono già al 1954 come sceneggiatore. Successivamente, a partire dal lungometraggio *Accattone* del 1961, Pasolini si dedica assiduamente alla regia. Ma è in un torno di anni ben circoscritto, tra il 1965 e il 1971, che si impegna rigorosamente, seppure non sistematicamente, in una vera e propria teoria del cinema (o "filosofia", come anche la chiama); un impegno che vive di un confronto continuo con le tesi linguistiche e semiotiche circolanti al tempo¹⁵. Nonostante la ricezione critica generalmente scettica loro riservata¹⁶, questi scritti costituiscono un punto di partenza essenziale per provare a far luce sulle nozioni non convenzionali di "realismo" e "rappresentazione" in Pasolini. Sfidando un approccio rigorosamente scientifico, Pasolini insiste sul fatto che il linguaggio cinematografico coincida con il linguaggio della realtà, sostenendo che le più piccole unità di tale linguaggio corrispondono agli oggetti concreti della vita quotidiana.

Nonostante l'ambiguità di una tale affermazione, l'intero edificio della teoria di Pasolini si basa su una convinzione molto semplice e assiomatica: che, tra tutti gli altri linguaggi artistici, dalla pittura alla letteratura, il cinema sia il mezzo più adatto a evocare l'assenza di mediazione, cioè, secondo l'espressione tipicamente criptica di Pasolini, la realtà stessa: "studiando il cinema come sistema di segni, sono giunto alla conclusione che è un linguaggio non simbolico e non convenzionale, a differenza della lingua parlata o scritta, ed esprime la realtà non per mezzo di simboli ma attraverso la realtà stessa"¹⁷.

Naturalmente, Pasolini non è così ingenuo come si potrebbe supporre da queste osservazioni preliminari. Dopotutto, è ben consapevole del contributo di Christian Metz allo studio semiologico del cinema e, in particolare, del modello teorico da questi esposto nel 1966 alla seconda edizione della Mostra del Cinema di Pesaro. Adottando un approccio linguistico, Metz aveva allora sostenuto che la più piccola unità cinematografica, una singola inquadratura, conservava ancora molta più complessità, in termini di significato, della più piccola unità verbale. Pertanto, un'inquadratura non può corrispondere a una parola, poiché quest'ultima non sarebbe in grado di spiegare la complessità magmatica della prima. A partire da queste considerazioni, Metz arrivava a concepire una grammatica strutturale del cinema che non solo forniva un modello moderno e strumentale di analisi testuale, ma dava anche il via a una serie di dibattiti teorici estremamente fertili¹⁸.

15 Per un'ampia disamina del confronto pasoliniano con queste teorie, cfr. P. Desogus, *Laboratorio Pasolini. Teoria del segno e del cinema*, Quodlibet, Macerata 2018, pp. 60-77.

16 Per la ricezione immediata agli scritti di Pasolini sul cinema, cfr. soprattutto U. Eco, *La struttura assente. La ricerca semiotica e il metodo strutturale*, Bompiani, Milano 1968, pp. 150-160; E. Garroni, *Semiotica ed estetica*, Laterza, Bari 1968, pp. 14-17.

17 P. P. Pasolini, *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*, in Id., *Scritti sulla politica e sulla società*, Mondadori, Milano 1999, p. 1302.

18 Il testo di Metz viene pubblicato tre anni dopo in italiano in R. Barthes *et al.*, *L'analisi*

Pasolini, che in quegli anni espone anch'egli le sue teorie al Festival di Pesaro, è uno dei primi a valutare e a rispondere alle idee di Metz. Nei suoi scritti, riconosce ripetutamente che la realtà è un sistema codificato di segni e che, in quanto tale, è determinata dalla mediazione culturale; allo stesso tempo, però, sostiene che l'unico modo per convalidare la mediazione intellettuale è ammettere che l'oggetto stesso, cioè la realtà nella sua presenza fisica, richieda una nuova comprensione della mediazione simbolica.

Secondo Pasolini, insomma, il cinema è anzitutto una lingua e, nello specifico, la lingua della realtà. Al di là, dunque, della sua apparente ingenuità, la tesi pasoliniana, tanto semplice quanto radicale, anticipa alcuni problemi decisivi che la semiotica riuscirà a mettere a fuoco solo diversi decenni dopo¹⁹. In termini filosofici, è stato Deleuze, nei suoi due libri sul cinema, a individuare per primo il piano su cui si situa la riflessione di Pasolini. Il cinema è inteso da Pasolini come una lingua in senso strutturale; senonché, questa lingua consiste nella scrittura di un'altra lingua – la lingua extra-cinematografica della realtà –, con cui intrattiene lo stesso rapporto sussistente tra lingua scritta e lingua orale. Per questo, la “semiologia del cinema” afferisce a una “semiologia generale” che studia la “descrizione della realtà come linguaggio”²⁰. Come chiarisce Deleuze,

quel che i critici di Pasolini non hanno capito è lo studio delle condizioni preliminari: sono le condizioni virtuali che costituiscono “il cinema”, benché il cinema di fatto non esista al di fuori di questo o quel film. L'oggetto non può essere che un referente nell'immagine e essa un'immagine analogica che rinvia a dei codici. Ma nulla impedirà che il cinema superi se stesso verso il diritto, verso il cinema come codice che fa degli oggetti reali i fonemi dell'immagine e dell'immagine il monema della realtà. L'insieme della tesi di Pasolini perde di senso se si dimentica questo studio delle condizioni di diritto. In termini filosofici, Pasolini è post-kantiano (le condizioni di diritto sono le condizioni della realtà stessa), mentre Metz e i suoi allievi restano kantiani (ribaltamento del diritto sul fatto). È esattamente questo statuto virtuale di diritto che costituisce il cinema per Pasolini, ed è a questo livello che si situano tutte le sue tesi sul cinema come lingua scritta della realtà²¹.

Come si può evincere dal passo deleuziano, la teoria di Pasolini riguarda il cinema quale *langue* virtuale, condizione dei vari film concreti (*paroles*), e il momento di passaggio – vale a dire, l'atto di enunciazione o, come anche si legge in *Empirismo eretico*, il processo di traduzione – dal cinema come *langue* ai film come *parole*. Tuttavia, sostiene Pasolini, a differenza di quanto accade per il linguaggio verbale, “nel campo filmlinguistico, la ragione non ha ancora compiuto

del racconto. Le strutture della narratività nella prospettiva semiologica che riprende le classiche ricerche di Propp, Bompiani, Milano 1969, pp. 205-225.

19 Come è stato mostrato da C. Paolucci, *La “lingua scritta della realtà” tra visibile e dicibile. Pasolini, Eco, Peirce e Deleuze*, in “Versus”, n. 106, 2008, pp. 67-70.

20 P. P. Pasolini, *I segni viventi e i poeti morti*, cit., p. 1574.

21 G. Deleuze, *Cinema 2. L'immagine-tempo*, Ubulibri, cit., p. 41.

questo lavoro che le riesce di solito così sollecitante e piacevole: non ha 'astratto' ancora il 'cinema' dai vari 'films'. Conosciamo i 'films', ma non conosciamo il 'cinema'"²². Ma, se non esiste una *langue* propriamente cinematografica, che cosa avviene allora all'atto di enunciazione cinematografica? Per provare a rispondere a questo interrogativo, può essere vantaggioso riferirsi a un caso concreto della produzione pasoliniana, la cui posta in gioco è concepita proprio alla luce dei concetti metalinguistici fin qui richiamati.

4. Mettere in scena la scrittura: *Appunti per un'Orestide africana*

Pur senza poter qui approfondire il tema – cruciale – della questione post-coloniale che lo permea²³, il riferimento ad *Appunti per un'Orestide africana*, girato da Pasolini in Uganda e in Tanzania tra il 1968 e il 1969, può rendere visibili alcuni momenti essenziali della teoria pasoliniana del cinema come *langue*. Particolarmente significativi, a questo scopo, risultano soprattutto i primi minuti del film.

Come è stato dimostrato, si può avvicinare la struttura di questo lavoro di Pasolini secondo lo schema hegeliano di tesi, antitesi e sintesi, a patto, però, di leggersi, al contempo, una sospensione e una smentita di qualsiasi risoluzione teleologica dell'opera²⁴. In una prima parte, Pasolini espone la sua tesi riassumendo il ciclo dell'*Oresteia* eschilea e sviluppando da qui la sua idea centrale: la modernizzazione dell'Africa non dovrebbe innescare il colonialismo culturale dell'Occidente, bensì, al contrario, iniettare nel vecchio e indebolito razionalismo occidentale il vigore e l'autenticità delle subculture africane. Questo primo movimento è seguito da una contro-argomentazione (antitesi) che potrebbe essere interpretata come un'autocritica di Pasolini. Alcuni studenti africani, intervistati dal regista a Roma, sono riluttanti ad accettare il collegamento pasoliniano tra il mito greco e lo sviluppo storico del continente africano. In più di un'occasione, infatti, dissentono apertamente con lui, osservando che l'Africa non è una sola nazione, bensì un enorme continente con culture e storie diverse. Nel complesso, le interviste agli studenti rappresentano quello che sembra essere un rifiuto quasi imbarazzante della tesi iniziale di Pasolini, evidenziandone la teleologia ingenuamente generalizzante. In effetti, si potrebbe suggerire che Pasolini stesse consapevolmente, quasi masochisticamente, cercando di rendere conto dell'abisso che separa un intellettuale occidentale dal mondo africano.

Che Pasolini non proponga, a questo punto, una sintesi riconciliatrice, questo è legato alla sua peculiare concezione di "apertura" dell'opera. Fin dall'inizio degli *Appunti*, la voce fuori campo del regista annuncia: "sono venuto evidentemente a

22 P. P. Pasolini, *Battute sul cinema*, in *Empirismo eretico*, cit., vol. I, p. 1542.

23 Rispetto all'ampia letteratura sul postcoloniale in Pasolini, cfr. almeno G. Trento, *Pasolini e l'Africa. L'Africa di Pasolini. Panmeridionalismo e rappresentazioni dell'Africa postcoloniale*, Mimesis, Milano-Udine 2009.

24 Cfr. F. Vighi, *Beyond objectivity: The utopian in Pasolini's documentaries*, in "Textual Practice", n. 16, 2002, pp. 496-501.

girare, ma a girare che cosa? Non un documentario, non un film, sono venuto a girare degli appunti per un film: questo film sarebbe l'*Orestide* di Eschilo, da girarsi nell'Africa di oggi, nell'Africa moderna"²⁵. Ma, come è stato sottolineato²⁶, il "da farsi" implica, in Pasolini, più di una semplice incompiutezza; piuttosto, è associato alla necessità di generare un'opera con una struttura fluida che rifletta la visione sociopolitica marxista della società nel suo sviluppo, il marxiano "sogno di una cosa".

La prima inquadratura del film definisce il programma stilistico ibrido e composito di Pasolini: a destra, vediamo un libro aperto su una traduzione italiana dell'*Oresteia* di Eschilo e, a sinistra, una mappa dell'Africa. Mentre scorrono i titoli di coda, lo spettatore ha qualche secondo per chiedersi se il progetto sia plausibile: come conciliare due materiali tanto culturalmente e ideologicamente diversi? Da un lato, la mappa rappresenta, come una metonimia in miniatura, l'aspirazione imperialistica di una tassonomia coloniale; dall'altro, il testo greco, rinegoziato e reintegrato in quello che sembra essere un progetto più ampio di comprensione del passato e dell'alterità attraverso il "cinema di poesia" pasoliniano, unisce antropologia e cinema sperimentale.

La prima immagine dopo i titoli di testa mostra il riflesso sfocato di un uomo e viene subito accompagnata dalla voce fuori campo del regista: "Mi sto specchiando con la macchina da presa nella vetrina del negozio di una città africana"²⁷. Questa sequenza è sintomatica del metodo pasoliniano, che descrive l'altro attraverso la partecipazione diretta dell'auto-riflessività dell'autore. Allo spettatore viene presentato un nuovo tipo di immagine, anch'essa doppia. Tuttavia, non si tratta più, come nel caso del libro e della mappa, della giustapposizione di due elementi affiancati, bensì della *mise en abyme* di due immagini, una delle quali è dentro l'altra. Pasolini utilizza in questa maniera la macchina da presa sia come mezzo per acquisire conoscenza sia come strumento per riflettere sul dispositivo cinematografico stesso. Dicendo che non sta realizzando né un documentario né un film, confuta sia l'idea che la sua cinepresa possa semplicemente registrare la realtà solo in virtù della sua capacità di registrazione tecnica, sia l'idea che il suo film sia "finzione" nel senso di una storia di finzione raccontata in modo tradizionale. Attraverso la forma degli appunti per un film, Pasolini sfida i canoni della narrazione tradizionale, mettendone in scena la costruzione e sottraendo lo spettatore all'illusione creata dalla finzione: esponendo il suo lato nascosto, quello della scrittura, capace di mettere a nudo i meccanismi del discorso e della rappresentazione.

Quello di Pasolini non può essere un documentario, perché il suo obiettivo dichiarato è la messa in scena cinematografica di una finzione letteraria, l'*Oresteia* di Eschilo. È significativo, in questo senso, che Pasolini non utilizzi la forma scelta per *Edipo re* (1967) un anno prima, quella del film, inteso in questo caso come la

25 P. P. Pasolini, *Appunti per un'Orestide africana*, cit., p. 1177.

26 P. Rumble, *Contamination and Excess: I racconti di Canterbury as a "struttura da farsi"*, in Z. G. Bara ski (a cura di), *Pasolini Old and New*, Four Courts Press, Dublino 1999, p. 358.

27 P. P. Pasolini, *Appunti per un'Orestide africana*, cit., p. 1177.

messa in scena di una storia attraverso una narrazione coerente che attira lo spettatore nel cuore di un universo fittizio in cui, in virtù di un tacito patto e del potere dell'illusione cinematografica, lo spettatore crede. Gli *Appunti per un'Orestide africana* si distinguono, allora, tanto da *Edipo re* quanto da *Medea* (1969), e si inseriscono perfettamente nel più ampio progetto di *Appunti per un poema sul Terzo Mondo*, la cui forma è così definita da Pasolini: "l'immensa quantità di materiale pratico, ideologico, sociologico, ideologico, politico che viene a costituire un film del genere, impedisce obbiettivamente la manipolazione di un film normale. Esso seguirà dunque la formula: 'Un film su un film da farsi'"²⁸. Eppure, l'argomento degli *Appunti*, come quello dei due lungometraggi sopramenzionati, è proprio che il passato non muore mai veramente: l'antico, il mitico, l'arcaico, il sacro sono solo repressi e continuano a sopravvivere in forme latenti.

A questo punto, sulla scorta degli studi di Georges Didi-Huberman, si può pensare che la "sopravvivenza" qui in questione in Pasolini possa essere connessa al *Nachleben* di Aby Warburg, il quale, a sua volta, rimanda proprio a questa vita di forme passate nel cuore del presente²⁹. Così come per *Edipo re* e *Medea*, Pasolini si reca in terre non occidentali alla ricerca di figure, gesti e paesaggi in cui sia ancora leggibile la sopravvivenza del passato. Il presente filmato, in questo modo, incorpora la figura del passato. In forza di questa giustapposizione dei tempi, le immagini della realtà africana si aprono costantemente a una differenza rispetto alla loro apparenza concreta: sono infatti coinvolte in un movimento dialettico che sposta costantemente il presente nel passato, il concreto nell'astratto, la realtà documentaria nella creazione fittizia, la storia nel mito.

Nel senso delineato da Gérard Genette, la realtà filmata da Pasolini può essere avvicinata alla luce del suo carattere di "palinsesto": le tracce di scritture passate – in questo caso, la possibilità di riattualizzare la vicenda eschilea – possono ancora essere lette sotto la superficie apparentemente pacificata del presente³⁰. La voce di Pasolini mette in scena una duplice lettura di Eschilo: da una parte, una lettura letterale, in cui la voce fuori campo del regista legge effettivamente i testi dell'*Oresteia*, montandoli sulle immagini della realtà africana; dall'altra, su un diverso livello di lettura che – con Erich Auerbach – si potrebbe definire "figurale", l'autore si sofferma su quelle che potrebbero essere "le facce del possibile Agamennone, tra alcuni capitribù, della possibile Clitennestra, della possibile Elettra, del possibile Oreste"³¹.

28 P. P. Pasolini, *Appunti per un poema sul Terzo Mondo*, in *Per il cinema*, cit., vol. II, p. 2681.

29 Il *Nachleben der Antike* è stato studiato in dettaglio in G. Didi-Huberman *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Minuit, Parigi 2002; tr. it. di A. Serra, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2006.

30 Per questa possibile lettura di Pasolini attraverso Genette, cfr. A. V. Houcke, *Pasolini et la poétique du déplacement: le Carnet de notes pour une Orestie africaine (1968-1969)*, in "Conserveries Mémoires", n. 6, 2009. Online: <http://cm.revues.org/399>.

31 P. P. Pasolini, *Appunti per un'Orestide africana*, cit., p. 1203.

5. Far sentire la macchina

Il procedimento messo in scena all'inizio di *Appunti per un'Orestide africana* lascia meglio intendere la portata delle tesi pasoliniane sul cinema. Fin dalle prime immagini, in cui mostra sé stesso con in mano la propria Arriflex, Pasolini mette a fuoco il processo di costruzione dell'enunciazione cinematografica. Dal momento che non esiste un sistema cinematografico corrispondente a ciò che per il linguaggio è la *langue*, il soggetto dell'enunciazione cinematografica deve cercare i suoi elementi *al di fuori* del dominio stesso del cinema, e cioè all'interno della realtà: "la *langue* dei films (cioè il cinema) è la realtà stessa"³². È precisamente per questo che, dal punto di vista dell'enunciazione cinematografica, la realtà stessa può essere compresa come lingua: come la *langue* del cinema, di cui i film sono gli atti di *parole*. Secondo Pasolini, insomma, la realtà non è il referente di alcun un sistema semiotico; piuttosto, configura essa stessa un piano di espressione extra-cinematografico, capace di dare accesso al cinema quale *langue* virtuale.

Si tratta, in effetti, di un momento essenziale per comprendere il passaggio di Pasolini dalla letteratura al cinema: quest'ultimo riuscirebbe infatti a sfuggire, proprio grazie alla sua componente tecnica, al gioco autoreferenziale in cui rischia sempre di rimanere impigliata la prima. Fare film è un modo di liberarsi dalla "sfera separata"³³ della letteratura (soprattutto per alcuni dei suoi esiti postmoderni), in quanto il film è "parola senza lingua": infatti i vari film per essere compresi non rimandano al cinema, ma alla realtà stessa"³⁴. Al fine di estrarre dalla realtà i propri elementi espressivi, il regista, a differenza dello scrittore, è sempre costretto a calarsi in un sistema non suo, cioè la realtà extra-cinematografica, al fine di reperirne i propri elementi espressivi. "Che cosa *pesc*a nella realtà la grammatica della cinelinguag? Pesca le sue unità minime, le unità di seconda articolazione: gli oggetti, le forme, gli atti di realtà che abbiamo chiamato 'cinèmi'. Dopo averli pescati, li trattiene in sé, incapsulandoli nelle sue unità di prima articolazione, i monemi, ossia le inquadrature"³⁵. L'atto di enunciazione cinematografica, dunque, non può prescindere da un'immersione nella realtà in modo da costruire le sue funzioni segniche, che non trova preformate in un repertorio istituzionalizzato, come può essere la *langue* per il sistema del linguaggio verbale. È in questo senso specifico che Pasolini può dire che, mentre la *langue* dedotta per astrazione dalle *paroles* è ancora "un fatto linguistico, anche se esiste come pura ipotesi e successiva codificazione, il cinema dedotto dai vari films non è più un atto cinematografico. La *langue* dei films (cioè il cinema) è la realtà stessa"³⁶.

Nessun realismo ingenuo, dunque: se, attraverso l'enunciazione cinematografica, la realtà "parla", ciò avviene solo grazie al procedimento di interpretazione del

32 P. P. Pasolini, *I segni viventi e i poeti morti*, cit., p. 1577.

33 C. Benedetti, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Bollati Boringhieri, Torino 1998, p. 200.

34 P. P. Pasolini, *Essere è naturale?*, in *Empirismo eretico*, cit., p. 1562.

35 P. P. Pasolini, *La lingua scritta della realtà*, in *Empirismo eretico*, cit., p. 1517.

36 P. P. Pasolini, *I segni viventi e i poeti morti*, cit., p. 1578.

regista. Schierandosi implicitamente contro il postulato postmoderno della "morte dell'autore"³⁷, Pasolini ritiene che la modulazione ermeneutica dell'autore cinematografico resti fondamentale per rendere "segni di un linguaggio simbolico" gli "oggetti o cose"³⁸ della realtà.

Certo, l'auto-riflessività del genere degli "appunti", con la forma incompiuta che gli è propria, è esemplare di un'estetica in cui si rinuncia all'autorità tirannica dell'artista, aprendo spazi per nuove configurazioni, per usare la terminologia di Jacques Rancière, e in tal modo sfidando le gerarchie tradizionali e gli assunti stabili relativi al rapporto tra il regista, i suoi soggetti e i suoi spettatori³⁹. Al contempo, però, la "forma-progetto", che sempre più caratterizza i lavori di Pasolini a partire dalla fine degli anni Sessanta, non rinuncia a "un autore sempre sulla scena: una voce che si rivolge costantemente al lettore per parlare dell'opera che si sta facendo"⁴⁰. Non abbiamo quindi una serie di documentari su un luogo (Africa, India, Palestina, Sana'a), bensì un film su un film *per* un luogo, in cui il film interviene all'interno di un dibattito più ampio e invita all'azione immediata alludendo a una potenziale solidarietà internazionale. Forse solo attraverso un approccio estetico di questo tipo potremmo dare un senso al "diretto intervento rivoluzionario"⁴¹ che Pasolini suggerisce essere alla base del suo progetto *Appunti per un poema sul Terzo Mondo*, trasformando le sue opere da narrazioni sempre a rischio di un orientalismo latente in esperienze artistiche e politiche aperte, sia dal punto di vista cinematografico che filosofico.

Non sorprende, allora, che Pasolini apra il proprio progetto di film sull'*Oresteia* con una riflessione metalinguistica su quella che, alcuni anni prima, aveva individuato come la caratteristica principale del "cinema di poesia": "far sentire la macchina". Senonché, la "poesia" cui qui si riferisce Pasolini non risiede in altro che

nel linguaggio in quanto tecnica del linguaggio. Il fatto che non vi [nel cinema narrativo classico] si sentisse la macchina da presa, significava che la lingua aderiva ai significati, mettendosi al loro servizio: era trasparente fino alla perfezione; non si sovrapponeva ai fatti, violentandoli attraverso le folli deformazioni semantiche che si devono alla sua presenza come continua coscienza tecnico-stilistica⁴².

Il carattere poetico è in questo modo espresso dai movimenti di macchina che, eliminando l'enunciazione tipica del cinema narrativo, puntano a un "con-

37 Sulle diverse declinazioni della "morte dell'autore" nella seconda metà del Novecento, cfr. C. Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Feltrinelli, Milano 1999.

38 P. P. Pasolini, *Il «cinema di poesia»*, in *Empirismo eretico*, cit., p. 1467.

39 Cfr. J. Rancière, *Le Spectateur émancipé*, La Fabrique, Parigi 2008; tr. it. di D. Mansella, *Lo spettatore emancipato*, DeriveApprodi, Roma 2018.

40 C. Benedetti, *Pasolini contro Calvino*, cit., p. 163.

41 P. P. Pasolini, *Appunti per un poema sul Terzo Mondo*, cit., p. 2681.

42 P. P. Pasolini, *Il «cinema di poesia»*, cit., pp. 1484-1485.

catenamento enunciativo” che apre le porte non più ad un enunciato ma a un “enunciabile”⁴³, a una potenzialità pura.

Seppur non direttamente ascrivibili al cinema e, piuttosto, orientate verso una teoria generale dell’immagine, le riflessioni di Louis Marin sulla dimensione presentativa della rappresentazione possono qui venire in soccorso. Rappresentare significa infatti, secondo Marin, “presentarsi nell’atto di rappresentare qualcosa e ogni rappresentazione, ogni segno o processo rappresentazionale comprende una doppia dimensione – una dimensione riflessiva: presentarsi; una dimensione transitiva: rappresentare qualcosa – e un duplice effetto: l’effetto di soggetto e quello di oggetto”⁴⁴. In questo modo, ogni rappresentazione presenta costitutivamente un percorso di lettura per il destinatario, una serie di dispositivi di focalizzazione che producono un percorso dello sguardo, facendo in modo che lo spettatore possa entrare nell’opera, prenderne virtualmente parte e condividere il sistema di valori secondo i quali si costruiscono semanticamente gli oggetti. L’istanza autoriale può essere così rifunzionalizzata come “figura di cornice” e di “incorniciatura”: “È così che la cornice [...] delegherà alcune delle sue funzioni a una figura particolare che, pur partecipando all’azione, alla storia ‘raccontata, rappresentata’, enuncerà con i suoi gesti, la sua postura, il suo sguardo, non tanto ciò che c’è da vedere, ciò che lo spettatore deve vedere, quanto piuttosto la maniera di vedere: sono le figure patemiche di incorniciatura”⁴⁵.

Allo stesso tempo, la metafora dello specchio, con cui Pasolini dà avvio ad *Appunti per un’Orestide africana*, viene illuminata in questo modo da un passaggio di *Empirismo eretico* del 1966-67:

Il titolo del libro in cui raccoglierò i miei saggi sul cinema (molto contraddittori perché ognuno rappresenta un momento del mio pensiero, superato dal successivo) si intitolerà forse *Il cinema come semiologia della realtà*. Mi è successo, insomma, quello che succederebbe a un tale che facesse delle ricerche sul funzionamento dello specchio. Egli si mette davanti allo specchio, e lo osserva, lo esamina, prende appunti: e infine cosa vede? Se stesso. Di che cosa si accorge? Della sua presenza materiale e fisica. Lo studio dello specchio lo riporta fatalmente allo studio di se stesso. Così succede a chi studia il cinema: siccome il cinema riproduce la realtà, finisce col ricondurre allo studio della realtà. Ma in un modo nuovo e speciale, come se la realtà fosse stata scoperta attraverso la sua riproduzione, e certi suoi meccanismi espressivi fossero saltati fuori solo in questa nuova situazione ‘riflessa’. Il cinema infatti riproducendo la realtà, ne evidenzia la sua espressività, che ci poteva essere sfuggita⁴⁶.

43 Per un impiego di queste categorie deleuziane anche in riferimento a Pasolini, cfr. G. Passerone, *La linea astratta. Pragmatica dello stile*, Eutimia, Napoli 2022, pp. 47-59.

44 L. Marin, *De la représentation*, Gallimard, Parigi 1994; tr. it. di L. Corrain, *Della rappresentazione*, Meltemi, Roma 2001, p. 124.

45 Ivi, p. 203.

46 P. P. Pasolini, *Battute sul cinema*, cit., p. 1548.

6. Scrivere su della carta che brucia

Nel diagnosticare la nascita dell'italiano come lingua finalmente nazionale, Pasolini intravede, nel dirompente affermarsi della tecnica nell'Italia degli anni Sessanta, una componente decisiva. La nuova koinè linguistica risulta determinata nientemeno che da una vera e propria "osmosi" con la lingua della tecnica quale "lingua del nuovo tipo di civiltà". In un simile contesto di forti instabilità linguistiche, sociali e politiche, diviene cogente una reinterpretazione del proprio "mandato" di autore. Eppure, Pasolini intraprende una via alternativa rispetto a quella della contemporanea neoavanguardia. Rispetto agli esiti ludici, ironici e soprattutto squisitamente letterari di quest'ultima, il cinema si presenta a Pasolini come una possibile apertura oltre i confini convenzionalmente prestabiliti della letteratura. Quella schiusa dai procedimenti *tecnici* del cinema, infatti, si costituisce come una *langue* dotata di un'immanente capacità di deterritorializzazione di sé stessa come sfera chiusa e autosufficiente.

Si è provato a fare chiarezza sulla concezione pasoliniana del cinema quale *langue* a partire da quel particolare "genere" cinematografico degli "appunti per un film" o "film su un film da farsi", di cui *Appunti per un'Orestiade africana* rappresenta un esempio emblematico. Con il riferimento al piano metalinguistico e metacinematografico messo in scena in quest'opera, ci si è allora provati ad avvicinare il modo in cui Pasolini accoglie la sfida che la tecnica impone al rapporto di un autore con la lingua in cui si esprime. Inteso come *langue* virtuale, il cinema si determina come un campo artistico in cui poter liberare le potenzialità espressive della tecnica, al di là del loro effetto tendenzialmente omologante sul linguaggio.

Sebbene rimandi proprio a quei caratteri di apertura, incompletezza e sperimentazione che potrebbero essere ascritti alle neoavanguardie, il termine "appunti" assume in Pasolini una connotazione ulteriore. Esso rimanda, infatti, all'idea pasoliniana del cinema quale *langue* di un'altra *langue*, quella extracinematografica della realtà, di cui il cinema esprime il momento *scritto*. Nei suoi *Appunti per un'Orestiade africana*, la realtà africana di fine anni Sessanta può apparire, in questo modo, come una superficie sensibile su cui il regista legge dei segni, per poi riprodurli audio-visivamente. Come in un palinsesto, la lingua del cinema lascia emergere, per trasparenza, una realtà arcaica e popolare che continua a resistere alle tensioni omologatrici tipiche della società neocapitalistica. L'operazione in gioco in un lavoro come gli *Appunti*, in questo senso, non è mai semplicemente documentaria senza aprire, insieme, a un processo di dilatazione della realtà stessa, i cui segni vengono scritti, impressi sulla pellicola. "Fare del cinema", afferma Pasolini, "è scrivere su della carta che brucia"⁴⁷; cosicché, le immagini su cui si sofferma la sua macchina da presa esprimono, portandole per un attimo in superficie, tracce che minacciano di scomparire ogni ora dalla realtà.

È vero, dunque, che anche il cinematografo rischia di contribuire all'accentuazione, da parte della tecnica, della funzione meramente strumentale e comunicativa del linguaggio. Tuttavia, rispetto al linguaggio con cui ci è ancora dato di parlare dopo l'affermazione del neocapitalismo, il dispositivo cinematografico "è forse anche la sua salvezza, appunto perché lo esprime – e lo esprime dal suo stesso interno: producendosi da esso e riproducendolo"⁴⁸.

48 P. P. Pasolini, *La lingua scritta della realtà*, cit., p. 1515.

Daria Baglieri

Simbolo, racconto, corpo in-textus.

I dispositivi linguistici della temporalità

Abstract. L'articolo presenta il linguaggio in una prospettiva fenomenologica ed ermeneutica, come facoltà dell'umano di produrre e reinventare il proprio mondo, per comprendere e oltrepassare la propria condizione – circostanza e vincolo – *temporale*. Il linguaggio diventa la “tecnica” umana atta ad afferrare, plasmare, frenare se possibile, un'inevitabile *finitudine*. Sono dispositivi linguistici atti a esprimere questa temporalità i simboli, i testi storici e di finzione, la corporeità. Un simbolo è la materia che l'umano semantizza per conservare e trasmettere un messaggio di epoca in epoca. Il *textus*, il racconto sia storico che di finzione, è il “tessuto” linguistico e l'“intreccio” narrativo che pone a distanza il presente per suggerirvi una prospettiva, un significato diversi. *Textus* spaziotemporale e più diretta espressione della temporalità è infine il corpo, che nella creatività del movimento e nella spontaneità dell'anticipazione stratifica le abitudini e orienta il presente all'avvenire. Così, nella materia, nelle narrazioni, fin nella carne viva, l'uomo tenta di comunicare e comprendere la propria temporalità e in qualche misura oltrepassare la propria finitudine.

1. Temporalità, finitudine, linguaggio

L'essere al mondo, l'esistere dell'umano, è caratterizzato da una costante tensione: da un lato il “già dato” del mondo in cui viene alla luce, un contesto storico, sociale, culturale che in varia misura lo plasma; dall'altro un incompiuto che lo rende un ente in costante via di realizzarsi e, quasi per “contromisura”, in grado di plasmare a sua volta il mondo, in funzione di tale realizzazione. Non esiste, perciò, un Io puro, distaccato dal suo contesto, tutt'altro: l'individualità dell'esperienza è compromessa *ab origine* proprio nella relazione di appartenenza al mondo.

L'individuo, perciò, non ha accesso diretto all'*universum* naturale e storico in cui è inserito – sarebbe un po' come per l'occhio guardare sé stesso – e si configura, piuttosto, come una “finestra”, una prospettiva, per definizione parziale, sul mondo. Neanche a sé stesso l'Io è trasparente: non a caso per indicare l'individuo *stesso*, l'individuo in sé, la lingua latina fornisce due termini, *idem* e *ipse*¹: il primo

1 I termini significano rispettivamente ‘medesimo’ e ‘identico’ e la qualità o tipo di identità espressa da ciascuno si potrebbe sostantivare – con due termini poco felici ma in buona misura fedeli – con “medesimezza” e “stessità”; l'idea è che c'è qualcosa di ulteriore rispetto alla stabilità nel mutamento, un mutamento *intrinseco alla stabilità* per cui “una delle principali

indica l'invarianza, una stessa persona prima e dopo, rispetto agli altri e al mondo; il secondo isola e, così, enfatizza, *proprio* l'individuo e lui in persona, protagonista di una relazione con sé stesso, mutato eppure riconoscibile nel tempo e nell'azione. L'individuo, suggerisce il linguaggio, è la "misteriosa combinazione"² delle "multiformi possibilità di connessione tra permanenza e cambiamento"³ che lo rendono estraneo anzitutto a sé stesso, sicché "solo attraverso il grande periplo dei segni d'umanità lasciati nelle opere"⁴ è possibile comprenderne il carattere *metastabile*, temporale e dunque anche temporaneo. L'umano, infatti, è inevitabilmente e *consapevolmente* "brisé"⁵, "spezzato", *frammentato* nel tempo e nella storia, disperso nella tentazione e nel tentativo di sopravvivere al proprio inesorabile trascorrere e perire. L'umano è per questo un animale eminentemente semantico, che vive solo investendo di senso e pienezza un presente altrimenti sconvolgente, disarmante perché inarrestabile nel suo fluire.

L'attività semantica dell'umano è insomma volta ad afferrare nell'attimo l'eternità, e lasciare così un segno, un messaggio, che lo renda immortale, che lo perpetui per le epoche venture. Non è tuttavia semplice rendere interamente conto di questa attività: da un lato, infatti, tale resoconto non può essere affidato che al linguaggio, produzione semantica per eccellenza, che però risulta al di *qua* dell'unità cui pure cerca di riferirsi. Il linguaggio "spezza" sempre i caratteri fondamentali dell'esistenza – libertà e necessità, ragione e passione, fatti e valori, scelta e situazione –, mostrando in ciò un limite espressivo rispetto alla totalità dell'esperienza nel mondo. Dall'altro lato, è pur vero che l'unità dell'esistere non può essere ritrovata che *attraverso* la varietà espressiva del linguaggio, nelle *produzioni semantiche* che vanno dai simboli, alle narrazioni, al linguaggio del corpo, i quali costituiscono a vario titolo "testi" – *textus*, 'tessuto', da *texo* 'tessere, intrecciare', anche 'produrre' – le tracce e le trame della temporalità dal punto di vista umano, del *tempo vissuto*.

Nei simboli l'umano dà forma a questo tempo stratificando nella materia un patrimonio di esperienze che diventano, insieme, tradizione e promessa per il presente; e le narrazioni, dalla mitologia, al racconto di finzione alla storia, sono in questo senso simboli per eccellenza. Il presente si costituisce così nella tensione tra passato e futuro, ed è in questa che l'umano costruisce l'inatteso, la novità, un

caratteristiche del sé [è] la sua temporalità" (*Sé come un altro* [Soi-même comme un autre, Seuil, Paris 1990], trad. it. D. Iannotta, Jaca Book, Milano 2021, pp. 76-77).

2 Cfr. P. Ricœur, *L'identità narrativa* [L'identité narrative, in "Revue de sciences humaines", n. LXXXV, 221/1991, pp. 35-47], trad. A. Baldini, in "allegoria", n. 60/2009, p. 94.

3 Ivi, p. 93.

4 Id., *Dal testo all'azione. Saggi di ermeneutica* [Du texte à l'action. Essais d'herméneutique, 1986], trad. it. G. Grampa, Jaca Book, Milano 2016, p. 111.

5 Cfr. Id., *Sé stesso come un altro*, cit., in particolare rif. 6.21, dove Ricœur si riferisce con questo termine al *cogito* prima esaltato (Descartes) e poi destituito, umiliato (Nietzsche) della tradizione filosofica occidentale: "une tradition, sans doute moins continue que celle du *Cogito*, mais dont la virulence culmine avec Nietzsche, faisant de celui-ci le vis-à-vis privilégié de Descartes", cioè della pretesa fondazionale della soggettività rispetto al mondo.

nuovo mondo, a partire dal disatteso, dalle istanze inattuato del passato che si propongono come orizzonte, aspettativa, aspirazione per il presente, che cerca in essi una risposta e un mutamento. È, infine, questa tensione che anima ogni corpo: qui spazio e tempo si intrecciano in una trama che costituisce “la mia risposta pratica, iscritta nel tessuto del mondo, a una difficoltà aperta *in medias res*”⁶ e che non può trovare chiusura, soluzione definitiva nel presente, e, invece, si fa subito spazio, *differenza*, per ripensare l’umano alla luce dell’intero.

2. In-formare il tempo: la produzione simbolica

Secondo una famosa espressione di Ricœur, “le symbole donne à penser”⁷, il simbolo dà a pensare. In effetti, un simbolo è in generale “qualcosa che sta per qualcos’altro”⁸, e specificatamente un supporto fisico che “sta” – nel senso primario che *resta*, a indicare, mediare, comunicare – per significati che, nel tempo, si stratificano e passano di individuo in individuo e di epoca in epoca. Questa definizione pone in evidenza tre caratteristiche del simbolo che ne fanno una produzione – intesa come *ποίησις* (*poiesis*), il “fare” creativo – inequivocabilmente umano: la *materialità*, la *mediazione*, la *temporalità*.

Ciò che del simbolo dà a pensare è anzitutto la materia. È l’intero materico, la totalità imprevedibile del mondo naturale che ci sfugge per quanto tentiamo di contenerlo e plasmarlo, a ingenerare il *thaumasthòs*, la meraviglia e il terrore, lo sforzo teoretico della domanda sull’essere, sulla verità, sul tempo. In altre parole, è la materia che innesca il pensiero, la riflessione su di sé, sugli altri, sul mondo, perché solo a condizione del contatto – della *differenza* con il “fuori di sé”, anche questo significa “intenzionalità”⁹ – l’umano dischiude il senso del proprio stare al mondo.

6 Id., *À l’école de la phénoménologie*, Librairie philosophique J. Vrin, Paris 1986, p. 71: “ma réponse pratique, inscrite dans le tissu du monde, à une difficulté ouverte *in medias res*”, traduzione mia.

7 Id., *Le symbole donne à penser*, in “Esprit”, n. 275 (7/8)/ 1959, p. 61.

8 R. De Biasi, *Che cos’è la sociologia della cultura*, Carocci, Roma 2002, p. 51.

9 Mi riferisco qui al concetto husserliano di intenzionalità come “coscienza di qualcosa” (E. Husserl, *Meditazioni cartesiane e Lezioni parigine* [*Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge*, in *Husserliana*, Band I, herausgegeben von S. Strasser, pp. 1-183, Martinus Nijhoff, Den Haag, 1931¹, 1950], trad. di A. Canzonieri, intr. di V. Costa, ELS La Scuola, Brescia 2017, p. 119 [84]), concetto che descrive teoreticamente un fatto ontologico: l’originaria co-appartenenza di “soggetto” e “oggetto” fondata sul corpo (Körper/Leib, corpo materiale e corpo vissuto). Lo intendo però nel senso ampio e complementare della sua ricezione francese (Merleau-Ponty, Ricœur), cioè che “la conscience est à titre premier hors de soi et qu’elle l’est de multiples façons” (P. Ricœur, *À l’école de la phénoménologie*, cit., p. 12), in altre parole rivolta a ciò che da essa stessa differisce, perché questo concetto consente di chiarire l’attività semantica dell’Io a partire dall’altro polo, il punto di vista del mondo.

Ed è questo anche il significato antico di σύμβολον (*symbolon*), che indicava per i greci un oggetto da spezzare e dividere tra due persone che contraessero un accordo o si scambiassero una promessa: attraverso l'oggetto-simbolo, i due si identificavano l'uno agli occhi dell'altro, nonché dei discendenti e della società, come corrispondenti di un patto indissolubile. In questo senso il simbolo è un *medium*, un mezzo che conserva e trasmette un significato che si intende ricordare e riportare alla luce nonostante, e anzi proprio quando, la distanza spaziale e temporale ne abbiano eroso l'origine. Il riferimento al passato fa del simbolo sia un deposito che un richiamo per la memoria: la prima funzione è direttamente connessa al contesto originario che vi ha iscritto un messaggio lasciando, con esso, traccia di sé; la seconda, invece, è la *ri*-produzione, il rinnovamento *nel ripensamento* da parte della cultura, individuo o epoca che lo accoglie. Il simbolo è perciò memoria *della* cultura sia nell'accezione soggettiva – di cultura che ricorda – sia in quella oggettiva, di una cultura ricordata.

Il termine *poiesis* del “fare creativo” poc'anzi accennato indica inoltre il “poetare”: la produzione simbolica per eccellenza è infatti quella linguistica, prima orale e poi scritta, nell'originale, unico e insieme multiforme modo in cui *dice* il mondo. Non a caso, nell'invenzione della scrittura si individua lo spartiacque tra preistoria e storia: con la produzione scritta, la lingua stessa diventa simbolo di un passato e storia di una civiltà, in ogni caso, “un mezzo con cui comprendere tanto la realtà quanto la condizione umana nel suo persistere attraverso la storia”¹⁰. Così, nella materia “in-formata”, cioè plasmata con un preciso un significato da comunicare, il tempo si contrae, per ri-espandersi e vivificare quel non-più-presente che pure ha lasciato un segno: un passato, cioè, che prende vita nel presente quand'esso disciude il messaggio di cui il simbolo è foriero.

La temporalità del significato custodito nel simbolo fa sì che di epoca in epoca il messaggio muti, o meglio che esso venga interpretato diversamente. Ciò non rende però il messaggio, l'informazione, meno veritiera o inaffidabile, anzi: l'efficacia di un simbolo attraverso il tempo, il suo persistere nel rinnovarsi, si deve proprio alla sua polivocità, alla varietà di letture che ammette. Il simbolo, insomma, vivifica un non-più-presente che pure è *stato*, e pertanto dà a pensare nel senso letterale che *fa problema*, induce a uno sforzo ermeneutico per essere interrogato, messo in questione per comprendere il presente e suggerire un efficace modo di agirvi: “il simbolo impegna l'uomo nel suo mondo – il mondo della cultura-realtà in cui è situato il suo essere”¹¹.

Nella materialità del dato, nel sostrato fisico del simbolo si conserva allora la possibilità di un nuovo senso per il presente: la produzione testuale – *textus*, in-

10 J. Hańderek, *The symbol – Code of the Past, Record of Human (Existence) Life, and Ontopoiesis of Life*, in “Analecta Husserliana”, n. 102/2009 – *Memory in the Ontopoiesis of Life*, p. 130: “a medium through which to understand reality as well as the human condition persisting throughout history”, traduzione mia.

11 Ivi, p. 140: “the symbol [...] engages the man with his world – the world of culture-reality in which his being was thrown”, traduzione mia.

treccio – non ipostatizza il passato ma, nella sua variazione storica, riformare il presente, il mondo attuale. In altri termini il simbolo, “richiamando il passato nell’interpretazione, amplia lo spettro semantico del presente”¹² perché sia possibile raccontare una storia diversa, rinnovare la memoria, produrre un altro individuo, un’altra storia e un diverso modo di percepire e organizzare la realtà. L’intreccio creativo del *textus*, dunque, mostra “il terreno per nuove premesse e definisce una nuova area di significato in modo che il passato abbia ancora una volta luogo, ma attraverso, questa volta, il prima della ri-lettura contemporanea”¹³. Creativo, del resto, è il processo di realizzazione dell’umano, l’opera di auto-interpretazione che egli attua in vista del più intimo *telos* che riconosce alla propria esistenza: l’instaurarvi un senso. Interrogarsi sul passato significa interrogarsi sulla propria identità e differenza rispetto a ciò che precede, e per questo cercare una risposta nella storia individuale e collettiva significa guardare oltre sé stessi, verso il tempo cui si appartiene. Il simbolo diventa così la materia e il senso dell’incompiuto, che nel ripetersi e rinnovarsi “in-forma” – plasma e semantizza – non solo il presente, ma tutto un tempo: quello dell’esistenza, della storia, dell’umano nel mondo.

3. Fare e rifare il tempo: la riconfigurazione narrativa

Alla luce della costitutiva temporalità e finitudine – in una parola, storicità – dell’umano, ogni testo è il risultato sempre aperto della sua attività simbolica: che si tratti di storia o finzione, infatti, nell’intreccio narrativo è in atto una configurazione degli eventi che è sempre anche la loro *trasposizione*: non una riproduzione statica, né necessariamente una ricostruzione cronolineare, bensì una *ri*-configurazione del tempo che apre lo spazio dell’impensato, suggerendo nuovi significati a partire da eventi ormai accaduti il cui senso, tuttavia, non è dato una volta per tutte. È, questa, un’idea che dall’analisi della temporalità condotta da Agostino – la triplice articolazione del presente dell’anima – si riflette nella teoria del racconto di Ricœur: la linearità del tempo non implica la strutturazione cronologica del racconto, anzi, “la cronologia – o la cronografia – non ha come unico contrario l’acronia [...]. Il suo vero contrario è la temporalità”¹⁴.

Tempo dell’umano nel mondo, *temporalità*, significa infatti che l’umano, oltre che *intraprendere* le azioni, le *interpreta* in termini di motivazioni; oltre che *agire* secondo un nesso causa-effetto, *interagisce* spesso guidato più dalle passioni che dal calcolo; oltre che *seguire* norme e istituzioni, *persegue* fini e progetti che scalzano l’ordi-

12 Ivi, p. 133: “evoking the past in interpretation, it [the symbol] broadens the meaning spectrum of today”, traduzione mia.

13 Ivi, p. 140: “establishes new ground for new premises and outlines a new area of meaning [in way that] past [...] takes place, once again, but this time through the prism of contemporary re-reading”, traduzione mia.

14 P. Ricœur, *Tempo e racconto. Volume I: Il circolo tra racconto e temporalità* [*Temps et récit. Tome I*, Éditions du Seuil, Paris 1983], trad. it. G. Grampa, Jaca Book, Milano 2016, p. 55.

ne temporale per ampliare, con la narrazione, l'orizzonte del presente. Intesi così, “sebbene sulla base di due differenti modi di riferirvisi, sia la storia che la finzione concerno l'azione umana”¹⁵, sicché la distinzione narratologica tra storia e finzione non rende pienamente conto del ruolo delle narrazioni nella semantizzazione dell'esistenza. La *mimesi* – “imitazione” dei fatti – ascritta alla storia, consta anch'essa di una componente ricostruttiva e a volte davvero soltanto presunta che rende in qualche modo creativa anche la storiografia; d'altro canto, i racconti di fantasia non sono evasioni dalla realtà dei fatti, bensì la loro resa metaforica, sicché neanche la finzione manca di una certa aderenza alle vicende concrete dell'umanità. Mimesi e finzione si integrano, dunque, in tutte le narrazioni, in quanto l'essenza della finzione è *mediare* tra l'accaduto, i fatti in sé, e la loro configurazione narrativa¹⁶. Nella trasposizione narrativa parla, trova espressione quel fondamentale *essere storico* dell'umano e, precisamente, la storia come *condizione* storica¹⁷, sicché la differenza tra storia e finzione è che la prima si attiene ai nessi descrittivi della realtà, la seconda produce nuovi nessi e con questi una realtà più o meno inedita.

I testi, dunque, sono simboli nel senso precipuo per cui, lungi dal favorire l'evasione dalla realtà, trasportano in una dimensione “altra”, insieme familiare ed estranea al presente, consentendone una *lettura* critica e una più profonda, lucida comprensione. Questa, più precisamente, è la funzione della *metafora*: se il racconto è sempre, si diceva seguendo l'accezione della *Poetica* di Aristotele, *mimesis praxeos*¹⁸, imitazione – e non “copia” – dei fatti, la metafora è un'espressione “impertinente”, uno slittamento semantico che propone o suggerisce di quei fatti una visione originale e innovativa. L'idea è insomma che l'esperienza spesso, se non sempre, esuberi il linguaggio ordinario, il quale non di rado manca delle risorse per esprimerla, e richiede dunque un uso extra-ordinario per avvicinarsi al non-detto dell'esistenza concreta. La metafora sovverte i significati convenzionali e instaura le condizioni perché la realtà attuale venga inserita in un contesto “altro”, storico o di fantasia, per ricevere un nuovo significato. Il linguaggio, allora, non solo semantizza il presente, ma lo pone anche direttamente in relazione con il passato e il futuro, così che la tradizione non venga pensata solo nella sequenzialità cronologica ma anche nella sua dimensione relazionale, comunicativa – con i contemporanei, gli antenati e gli epigoni – per essere inserita nel “presente vivo di una cultura”¹⁹, quella che la anima ponendovisi in dialogo.

15 Id., *Can Fictional Narratives Be True?*, in “Analecta Husserliana”, n. 14/1983 – *The Phenomenology of man and of the Human Condition*, p. 11: “both history and fiction refer to human action, although they do so on the basis of two different referential claims”, traduzione mia.

16 Cfr. in merito i passaggi di Mimesi I, II e III in Id., *Tempo e racconto. Volume I*, cit., alle pp. 91-133.

17 Id., *Can Fictional Narratives Be True?*, cit., p. 3: “history as our historical condition”, traduzione mia.

18 Aristotele, *Poetica*, 1449b-1450b.

19 P. Ricœur, *Ricordare, dimenticare, perdonare* [*Das Rätsel der Vergangenheit. Erinnern – Vergessen – Verzeihen*, 1998], trad. it. N. Salomon, intr. di R. Bodei, Il Mulino, Bologna 2017, p. 59.

La relazione che la tragedia greca intrattiene con i mitologemi cui attinge è un eccellente esempio del potenziale di tutte le narrazioni, “il potere di trasfigurare la realtà per mostrare le cose nel loro *in quanto*, nella loro più fonda verità, che rende *abitabile* il mondo”²⁰. Ciò che la tragedia inscena non sono azioni singolari ma neanche trame e vicende sempre identiche. Si tratta invece del mito come schema o *archetipo* che dà forma a un agire e un’esistenza altrimenti amorfi e insensati, e al quale si rifà la combinazione di eventi di volta in volta scelta dal poeta. Non è poi indifferente il fatto che il *mythos* fosse per i greci la *storia* delle origini, e che di conseguenza il termine non punta tanto alla veridicità della narrazione, quanto alla validità dell’intreccio in funzione della versione per cui intende testimoniare, e del presente che intende spiegare o contestare. La tragedia così non risulta *reiterativa* ma *ricorsiva*; allo stesso modo, “la verità storica rimane in sospeso, plausibile, probabile, contestabile, insomma, in continua ri-scrittura”²¹ tanto quanto la trama del racconto di fantasia, che dal canto suo mostra una certa identità con il presente e apre la possibilità di un suo nuovo senso nel corso della storia. Per entrambe, il fine è consentire e assecondare il “ripercuotersi dello sguardo verso il futuro su quello verso il passato fin nel cuore della conoscenza storica”²².

L’idea è insomma che la trasformazione, la riconfigurazione linguistico-narrativa dell’originaria sequenza dei fatti, è anche una tecnica atta a rivelare un significato implicito e mai fisso, foriero di istanze critiche e per questo innovative. Il linguaggio, insomma, esprime l’essenza del mutamento *mentre accade*, dando voce e parola al tempo vissuto. Questo aspetto è più chiaro se si prende in considerazione la struttura dei racconti cosiddetti di finzione – si pensi alle fiabe o ai *Bildungsroman*, nei quali l’eroe *diventa ciò che è*, eroe appunto, non più andando incontro alle gesta che la *tyche* ha preparato per lui, come nella tragedia, bensì attraverso i mutamenti d’animo e i segni indelebili degli eventi, del tempo. Il colpo di scena caratteristico di questo genere non va considerato un casuale stravolgimento della trama ma, anzi, il suo necessario compimento: il discernimento delle motivazioni sottese all’agire dei personaggi, la crescita progressiva dell’eroe, infine l’affermazione della sua identità, risultano mediati, interrotti e ricuciti, quindi riconfigurati, da un istante che trasforma l’intera storia e per primo il protagonista stesso.

Come l’avventura dell’eroe, anche la storia è *in fieri*, e la storiografia animata dall’interesse a costruire e ricostruire il proprio tempo, far tesoro di esperienze significative, interpretare il passato, e in tal modo anch’essa agisce come la metafora, cioè come tecnica di elaborazione e ricreazione della realtà attuale: persino la storiografia, insomma, per quanto intenda essere fedele ai fatti, è in certa misura un artificio letterario, perché, “come tutti i testi letterari, tende ad assumere lo stato

20 D. Jervolino, *Paul Ricœur and Hermeneutic Phenomenology*, in “*Analecta Husserliana*”, n. 80/2002 – *Phenomenology World-Wide*, p. 397: “the power of transfigure reality [...] in order to show things in their being as, in their most profound truth, which makes the world ‘inhabitable’”, traduzione e corsivi miei.

21 P. Ricœur, *Ricordare, dimenticare, perdonare*, cit., p. 19.

22 Ivi, p. 7.

di un autonomo sistema di simboli”²³. Il sostrato materiale di questi simboli sono proprio i segni linguistici – la voce o il supporto della scrittura – i quali, benché disancorati dal contesto originario, tuttavia vi restano legati come al loro comune riferimento. Questi segni, questa materia, possono essere ancora intrecciati, *tes-suti*, per semantizzare e comunicare il proprio tempo, creare e ricreare la propria condizione. Il mondo liberato dal testo è in sé un messaggio sempre cangiante e in ogni caso demistificatorio, rivolto potenzialmente a qualunque epoca e persona, e l’appropriazione di un mondo altro, nuovo e diverso, consiste nell’esporsi con il proprio bagaglio di individualità e irripetibilità, per trarne un nuovo campo d’azione, un diverso modo di agirvi, un *tempo rinnovato*.

4. L’espressione somatica del tempo

La produzione simbolica e testuale è intimamente connessa alla condizione incarnata dell’umano; la stratificazione del passato e la prefigurazione dell’avvenire prendono forma e vita nel presente dell’agire pratico, corporeo: se la coscienza è fuori di sé prima che in sé²⁴ e l’umano è una struttura *metastabile* – tesa tra un incerto permanere e un costante mutare – ciò accade a partire dalla carne viva: “gli esseri umani nascono in un mondo [fatto di] linguaggio, in cui ognuno esprime agli altri e a sé stesso chi è non soltanto per mezzo della lingua, ma anche per mezzo del corpo”²⁵. I modi di espressione del corpo sono concettualmente ben distinti dai termini fenomenologici *Körper* e *Leib*: il corpo empirico, l’uno; l’altro, la consapevolezza intrinseca dell’*essere vissuto* che accompagna l’azione e il movimento del corpo in quanto tale. Nel pensiero di Husserl, i due termini non indicano una distinzione sul piano ontologico – tra una natura prettamente inanimata e organica del corpo, contrapposta a una animata o in qualche modo consapevole – bensì suggeriscono due modi di un’esperienza in ogni caso unitaria o, come ha ben inteso Merleau-Ponty, “due strati distinti”²⁶ di “quell’andirivieni dell’esistenza che ora si lascia essere corporea e ora si porta agli atti personali”²⁷. Sebbene, infatti, il corpo empirico possa essere appreso come oggetto nello spazio, per così dire “in terza persona”, esso non è mai disgiunto dalla *prima persona* che ne fa esperienza e per la quale non è possibile discostarsene al modo di un ente che fuoriesce dal campo

23 Id., *Can Fictional Narratives Be True?*, cit., p. 7: “like all literary texts, it tends to assume the status of a self-contained system of symbols”, traduzione mia.

24 Cfr. Id., *À l’école de la phénoménologie*, cit., in particolare al passo riportato in nota 9.

25 A. Halsema, *Transcending the Duality of Body and Language. Ricœur’s Notion of Narrative Identity*, in Savage R.W.H. (eds), *Paul Ricœur and the Lived Body*, Lexington Books, London, p. 51: “human beings [are] born into a world of language in which each expresses who they are to others and to themselves not merely by means of language but also by means of the body”, traduzione mia.

26 M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione [Phénoménologie de la perception]*, Librairie Gallimard, Paris 1945], trad. A. Bonomi, Il Saggiatore, Milano 1965, 1980³, p. 131.

27 Ivi, p. 137.

percettivo a seguito di un riorientamento dello sguardo. Di più: nessun riorientamento sarebbe possibile senza quel corpo “che rimane al margine di tutte le mie percezioni”²⁸, che costituisce il *mio* punto-zero di riferimento.

L'umano è un ente ibrido, la cui natura non va colta solo attraverso le narrazioni storico-biografiche, ma anche nel suo limite fisico, nei confini del *Körper*: la persona emerge dall'addensamento di un racconto, in parte storico e in parte d'invenzione, di un singolare modo di esistere plasmato da esperienze, necessità e desideri. Ogni narrazione definisce una *prospettiva* in prima persona che si esprime nel *Leib*. Il *Körper-Leib* è dunque materia semantica, simbolo di temporalità e finitudine, che esprime l'agire e il patire dell'essere al mondo, anzitutto nella forma del “soffrire se stessi”²⁹ come scaturigine e perimetro di tale agire-patire, ossia in quanto esisto fondamentalmente, primordialmente, come “il mio corpo, che è il mio punto di vista sul mondo”³⁰.

La struttura metaforica delle narrazioni, così, riguarda a un livello ancor più fondamentale il carattere incarnato e linguistico-comunicativo-espressivo dell'esperienza, giacché nel movimento si osservano anche «orientamenti metaforici»³¹, cioè atteggiamenti che danno ai concetti della nostra esperienza un orientamento spaziale, come “essere giù” per “tristezza” o “esser fuori” per stati di non pieno controllo su di sé. La dinamicità dell'esistenza che origina nell'attrito con il mondo suggerisce che il corpo non solo *ha* il linguaggio, cioè la facoltà di produrre suoni e articolare parole, ma ben prima *è* linguaggio, incarnato in un ente che, proprio a partire dalla carne, non lascia mai inespressa la propria temporalità: sono espressione di un passato le ferite cicatrizzate, sono – letteralmente – espressione di un presente vivo i volti; sono indice di un'attesa, di un farsi senza posa, i desideri e le emozioni.

In questo *farsi* accade la relazione con il mondo, che il linguaggio esprime come costante consapevolezza di essere in situazione. La prospettiva in prima persona sul mondo, infatti, non solo non esclude la materialità dell'esperienza, la *corporeità*, ma inoltre la presuppone: è il corpo la condizione dell'apparire spaziale e temporale, il centro isotropo da cui si diparte la circospezione ambientale e ogni percezione possibile. In quanto materia organica, poi, la natura del corpo è il mutamento nello spazio, nel tempo e dunque nella prospettiva; perciò ogni fenomeno – cioè ogni cosa che si manifesta ed è esperita, compresa l'intima consapevolezza dell'esperire e del tempo – è anch'esso definito da una distanza e un'angolazione rispetto a questo centro: “la costituzione della posizione oggettiva nella spazialità oggettiva è essenzialmente mediata dal movimento del corpo o, in termini fenomenologici, dalle sensazioni cinestetiche”³².

28 Ivi, p. 141.

29 P. Ricœur, *Sé come un altro*, cit., p. 435.

30 M. Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 117.

31 G. Lakoff & M. Johnson, *Metafora e vita quotidiana* [*Metaphors We Live By*, University of Chicago Press, Chicago (IL) 1980], trad. e cura di P. Violi, Bompiani, Milano 1998, p. 33.

32 E. Husserl, *Ding und Raum. Vorlesungen 1907*, in *Husserliana. Edmund Husserl – Ge-*

La corporeità è infine condizione dell'esperienza in un senso talmente radicale che la stessa coscienza è prospettica rispetto a sé stessa: lo sguardo dell'individuo su sé stesso non è invariabile e anzi, soggetto al fluire del tempo, muta a ogni esperienza decisiva, a ogni "colpo di scena" della propria narrazione. Il linguaggio lega e pone in dialogo le prospettive, le narrazioni appunto, che confluiscono unitariamente nel corpo attraverso il tempo, per trarne uno sguardo d'insieme da cui risulta, poi, l'autocoscienza dell'individuo. Il "sostrato primordiale"³³ da cui procede l'esperienza non è allora la coscienza o il corpo, ma il loro *unicum*, lo stesso che nella facoltà del movimento, nella relazione con lo spazio, si trova *continuativamente in atto* come unità spaziotemporale.

La spazialità, l'estensione del corpo, implica non solo e non tanto che sia lo spazio a consentire il movimento ma, ben più, che il movimento apra lo spazio dell'esperienza. È quanto risulta evidente osservando il movimento a corpo libero o l'improvvisazione della danza, nei quali la corporeità si esprime in modo originale, spontaneo e irripetibile. In essi trova espressione l'individuo proprio come unità spaziotemporale "'inhabiting' a moving, leading edge of time, 'swimming along with it' in a heightened, 'proflactive' awareness'" [consapevolezza 'proflessa']³⁴. Si osserva il corpo come *atto in fieri* e disposizione intenzionale, intimamente connessa al mondo e alla propria "circostanza", proteso verso nient'altro che il movimento stesso: questo *diviene* il movimento *di qualcuno*, mosso *verso qualcosa*, in un processo semantico e creativo da cui emerge l'umana attitudine a "*lasciar* procedere *attivamente* il tempo e [lasciar] apparire ciò che appare, anziché imporgli un qualunque *fare*"³⁵; è il *lasciar essere*, anziché *fare* appunto, *il* movimento.

In questo processo si coglie insomma il corpo come struttura fondante la *possibilità stessa* del movimento. Il moto spontaneo mostra insieme un corpo *as enacting* "nel suo agire" *abituale*³⁶ e un corpo *as enacted, attuale*³⁷ "in quanto agito", dunque agente e agito; una realizzazione concreta e in divenire, senza che vi sia contraddizione. Il corpo agente è l'insieme delle possibilità di movimento che emergono dalla cooperazione di singoli sistemi cinestesici, responsabili di movimenti specifici (es. le braccia). Nella quotidianità, ogni sistema reitera certi

sammelte Werke, XVI, hrsg. U. Claesges, Martinus Nijhoff, The Hague 1973, p. 176: "daß die Konstitution der objektiven Lage und objektiven Räumlichkeit wesentlich vermittelt ist durch die Leibesbewegung, phänomenologisch gesprochen, durch die kinästhetischen Empfindungen". Il testo è disponibile anche in traduzione inglese: E. Husserl, *Thing and Space. Lectures of 1907*, trad. R. Rojcewicz, Springer-Science+Business Media, Dordrecht 1997; per il passo citato cfr. p. 148 di tale edizione: "the constitution of the Objective location and of Objective spatiality is essentially mediated by the movement of the Body or, in phenomenological terms, by the kinaesthetic sensations"; qui la traduzione italiana è mia.

33 M. Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 297.

34 E.A. Behnke, *Bodily protentionality*, in "Husserl Studies", n. 25/2009, p. 195.

35 Ivi, p. 196: "'actively allowing' time to proceed and the emerging to emerge, rather than imposing any specific sort of 'doing'", traduzione mia.

36 Cfr. M. Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 131

37 Cfr. *ibidem*.

movimenti, che nella loro cooperazione configurano un corpo abituale, fatto di tendenze personali (es. la postura) ed esprimono quindi il corpo agito. I movimenti abituali si distinguono inoltre in *enactments* ed *entailments*: gli *enactments* sono l'esecuzione di precisi movimenti (es. sdraiarsi) che richiedono una complessa combinazione di *entailments*, azioni implicite che supportano i movimenti più strutturati senza richiedere il controllo diretto della coscienza (es. mantenere l'equilibrio mentre ci si sdraia).

Così, in ogni situazione il corpo esprime una biografia, una narrazione che non è solo la memoria, il racconto del proprio essere al mondo, ma anche un preciso modo di abitare lo spazio e vivere il tempo. Si pensi a quando in certe circostanze veniamo colti a “fare una faccia”, un'espressione che comunica un pensare e/o un sentire senza l'intervento della comunicazione verbale: l'espressione del volto, primo ed evidente linguaggio del corpo, è la configurazione pratica, abituale, di un sistema idealmente neutrale che potrebbe “fare” qualsiasi faccia, cioè assumere qualunque espressione. Così, come “si fa una faccia” perché si è sempre in situazione, allo stesso modo il corpo *as enacted* “fa un corpo”; e se si procede a sospendere il corpo abituale (*enacted*) come fatto compiuto, in atto entro precise e cangianti circostanze, il corpo in sé (*enacting*) emerge come processo temporale che vive sempre al confine, “sul punto di” *farsi*, “nel lucido vivere sul limitare della sua stessa continuità”³⁸ [*ongoingness*].

La processualità del corpo consiste nell'attraversare ed essere attraversato da questa *continuità* nello spaziotempo, nelle relazioni, in ogni accadere. In tale processualità, continuità, il corpo è, teso, anzi *pro-teso* verso l'avvenire in quanto tale, e *nel protendersi* pone in atto la configurazione, l'espressione, di volta in volta adatta al contesto specifico. Un'istanziamento tipica della protensionalità in questione è il puntare degli occhi quando si svolta l'angolo del marciapiede, che serve a prefigurare qualunque contenuto e nessuno in particolare, e accade prima che il corpo sia orientato nella stessa direzione; se, ad esempio, nello svoltare si vedesse un muro, il corpo sarebbe “pronto” a fermarsi e/o a cambiare direzione, cioè ad agire (*enacting*) un certo movimento composto da configurazioni locali (es. l'irrigidirsi della schiena) che costituirebbero, insieme, un corpo atto a rispondere a una precisa situazione (*enacted*). Gestì di questo tipo anticipano più un'eventualità che un preciso accadere: si tratta di un meccanismo temporale preciso – *timing* – che elabora un'informazione temporale in previsione della ristrutturazione del comportamento (*temporality*)³⁹.

La temporalità costituisce allora una peculiare forma di linguaggio del corpo, in due sensi diversi e specifici: il primo ha a che fare con le informazioni che il corpo processa, l'altro con le espressioni che prendono vita nella quotidianità, nella quale,

38 E.A. Behnke, *op. cit.*, p. 194: “lucidly living in the leading edge of this ongoingness”, traduzione mia.

39 Cfr. S. Gallagher, *Time in Action*, in *The Oxford Handbook of Philosophy of Time*, Oxford University Press, Oxford 2011, pp. 1-14; si vedano, sullo stesso tema, J. Ismael, *Temporal Experience*, in *ivi*, pp. 1-17.

infine, entrambe queste espressioni, di cui “una è banale e ciclica, l'altra può essere aperta e singolare”⁴⁰ sono comunque “orientat[e] verso un polo intenzionale o verso un mondo”⁴¹ e risultano complementari. L'espressione somatica del tempo è sempre il protendersi verso il nuovo, l'ulteriore e l'inatteso: l'umano non reagisce solo a stimoli presenti, ma asseconda anche i segnali di eventi ancora incompleti per prevederli, evitarli o dirottarli. Così intesa, la temporalità somatica dà forma a ogni azione ed esperienza e si esperisce *nell'azione* e *nell'esperienza*, e di conseguenza la struttura temporale dell'azione è l'espressione della natura temporale della relazione intenzionale, nella forma della costante protensionalità corporeo-cognitiva, tesa sempre *oltre* l'attuale e orientata al futuro prossimo. Queste espressioni, questo linguaggio, non possono essere compresi nell'ottica di *avere* un corpo e individuarvi il luogo dove accadono, “sono sentiti” gli stimoli; l'espressione somatica della temporalità è prima di tutto nell'*essere* un corpo e comprendere il senso che ogni stimolo, ogni esperienza vissuti in prima persona, assumono per l'Io nelle relazioni con sé stesso, con gli altri e con il mondo. La motilità qui messa in luce come condizione dell'esperienza, e la temporalità, sono dunque la cifra dell'intera condizione umana: il movimento attua comportamenti ed espressioni, mentre il tempo *si sente* “anche se nulla si muove e cambia, e anche quando non si percepisce nulla”⁴²: sono processi silenti che intervengono in ogni reazione di adattamento e si esprimono tanto al livello individuale quanto a quello sociale e culturale dello stare al mondo.

5. Conclusioni

La storicità dell'umano, si è visto, richiede una comprensione temporale, ma non necessariamente logico-cronologica: l'opera e la condizione umana, infatti, non si comprende che come intreccio, tessuto o trama di azioni e relazioni che non si lasciano ridurre a un'unica prospettiva, un'unica narrazione, un solo modo di agire nel tempo e plasmare lo spazio del proprio abitare. Il linguaggio, dunque, non è solo verbale, e consiste ben di più nel portare alla luce il passato stratificato nei simboli, nel dischiudere un futuro per nuove narrazioni a partire dal distanziamento metaforico-narrativo, infine nell'attuare nuove forme del vivere individuale e sociale, di quell'esistere che è *sentito* e poi *saputo* come finitudine, a partire dalla naturale tendenza dei corpi a perpetuare il proprio tempo e ad abitare lo spazio come proprio. Ciò che accomuna queste forme di esperienza è la loro origine nel fondo temporale dell'esistenza, dove nessun evento è insignificante perché mai isolato e sempre proiettato al di fuori dell'io e dell'istante, nella storia dei suoi effetti, verso “un mondo tale da essere abitato in modo da progettarvi uno dei miei possibili più propri”⁴³.

40 M. Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 137.

41 *Ibidem.*

42 A. Benini, *Neurobiologia del tempo*, Raffaello Cortina, Milano 2020, p. 17.

43 P. Ricœur, *Dal testo all'azione. Saggi di ermeneutica*, cit., p. 110.

I simboli, il testo, il corpo, sono dispositivi linguistici della temporalità quale esperienza prima e ultima la cui radicalità rimanda alla *Lebenswelt*, al mondo della vita come riserva di senso. Attraverso tali dispositivi, in altre parole, l'umano inventa sé stesso nel tentativo di conservare e insieme superare la propria condizione: con i simboli si conserva il presente che fluisce e fugge perché un altro presente ne tragga il significato e il valore; il mistero dello stare al mondo che la storia cerca di descrivere e la finzione cerca di reinventare non trova risposta nella cronolinearità degli eventi quanto più nella coesione del loro senso: se anche gli eventi potessero ripetersi, il loro senso non è mai definitivo: “facendoci scoprire ciò che è diverso, la storia ci apre al possibile, mentre la finzione, aprendoci all'immaginario, ci riporta all'essenziale”⁴⁴. E se le narrazioni aprono il campo delle variazioni immaginative sul presente, è il corpo come cuore pulsante dell'esperienza continuamente in atto a configurare le inesauribili metamorfosi del quotidiano di cui è sia parte agita che agente responsabile. Simboli, narrazioni, corpo hanno come riferimento condiviso la natura temporale dell'umano e come fine comune la riconfigurazione dell'esperienza individuale e comune. Nell'esistenza la finitudine dell'incarnazione, l'immanenza dell'esperienza confinata nel corpo e limitata nel tempo, non escludono né contraddicono la capacità simbolica, narrativo-testuale, espressiva come possibilità di una trascendenza che nel prolunga il passato apre il futuro anzi: il linguaggio è l'addensarsi dell'alterità, del nuovo e del diverso come dell'estraneo e del disperso, nel presente sempre vivo nel ricordo e nell'attesa, e costituisce in questo l'espressione e la consapevolezza di una temporalità, di una finitudine e di un mondo che l'umano cerca di afferrare, plasmare, frenare se possibile, senza riuscirci se non trasformandosi nell'altro da sé e ritrovandosi nelle espressioni del proprio divenire.

44 Id., *Can Fictional Narratives Be True?*, cit., p. 16: “by opening us to the different, history opens us to the possible, while fiction, by opening us to the unreal, brings us back to the essential”, traduzione mia.

Readings

Andrea Velardi

Apertura originaria alla tecnica dell'umano e pericolo della regressione in Bernard Stiegler

Abstract. The aim of the paper is to address the issue of the ambivalence of the original opening to the technique of human being in Bernard Stiegler's theory in order to integrate the pharmacological account of the technique as medicine and poison that characterizes the second period of his reflection to the conception deepened in the Trilogy devoted on one hand to the original intertwining among human being, technique and temporality and on the other hand to the interplay between the oblivion of Epimetheus and the *hybris* of Prometheus. Following Leroi-Gourhan's paleoanthropology, that original connection involves the necessary role of technique's externalizations that generates an amount of a deployed and relatively detached thesaurus of traces, languages and documentality called by Stiegler *tertiary retention*. We deepen the issue of the intertwining between externalizations and the necessity of a continuous effort of re-internalization of these ones, linked with Simondon's psychological and social individuation, in order to avoid the degeneration of the original connection between humanity and technique in a form of regression, symbolic misery and digital nihilism.

1. Il nesso originario tra umanità, natura e tecnica in Stiegler

Questo saggio parte dalla recente traduzione del primo volume della trilogia su *La Technique et le temps* di Bernard Stiegler per rileggere criticamente gli snodi del pensiero sulla tecnica del filosofo francese. Con uno sguardo retrospettivo possiamo oggi dare compiutamente conto della complessità di una concezione «organologica» che pensa la natura dell'uomo come originariamente protesica e come costitutivamente tecnologica trasformando le dicotomie tradizionali tra natura e tecnica, interiorizzazione ed esteriorizzazione, uomo e artefatto, in *différance* dialettiche in cui viene ripensata la loro co-implicazione e il loro ambivalente e problematico rinvio, pensando la tecnica come rispecchiamento e prolungamento dell'umano (Stiegler 1994, 1996, 2001 poi 2018), ma anche come qualcosa che può essere al contempo medicina per la sua deprivazione e il suo difetto originario (la *colpa* di Epimeteo) e veleno che lo porta a sacrificare gli aspetti di interiorizzazione e consapevolezza e con la tracotanza di chi si emancipa attraverso la tecnica (la *colpa* di Prometeo) e lo consegna paradossalmente ad una regressione anziché spingere la sua evoluzione. Evoluzione tecnica e interna sono quindi intrecciate e la concezione *organologica* per cui la tecnica è il prolungamento e la continuazione della vita con altri mezzi si deve ricomprendere attraverso una prospettiva duplice: *sintomatologica e farmacologica*.

In particolare nella presente rilettura vogliamo ricollegare la prospettiva *farmacologica* che emerge maggiormente nel secondo Stiegler dopo la stesura della Trilogia in cui era invece ancora dominante la prospettiva *diagnostica* e *sintomatologica* (2004, 2005, 2010, 2012, 2015).¹ L'intreccio retrospettivo tra il secondo e il primo Stiegler fa emergere una teoria complessa della tecnica affatto ingenua e ottimistica, in cui sono esplicitate tutte le variabili dell'ambivalenza di questa apertura tecnica originaria dell'animale umano. Per sintetizzare, la *tèchne* supplisce alle carenze dell'animale uomo e all'oblio di Epimeteo che lo lascia nudo e bisognoso come un *pharmakon*, qualcosa che dunque ha le caratteristiche sia dell'antidoto curativo, ma che può diventare velenoso e tossico se non si controlla l'intensità e la pervasività della sua diffusione nell'organismo.

Proprio per questo motivo ne *La Société automatique* del 2019 la prospettiva farmacologica si integra con quella *negantropologica* in una critica molto consapevole delle degenerazioni della tecnica e della regressione che sarà oggetto delle analisi de *La miseria simbolica*. Anche a livello filologico emerge la pertinenza di questi contrappunti se pensiamo che nel 2017 circolavano tra gli amici le bozze del quarto volume de *La Technique et le temps* in cui venivano inserite le questioni legate all'organologia, definita con chiarezza intorno al 2013 e "ricalibrata" nel 2015 attraverso il concetto di *esosomatizzazione* e legata alla polarità entropia e anti-entropia presente nelle derive della *miseria simbolica*.

Nella *Trilogia* la filosofia della tecnica va riscoperta attraverso la nozione di temporalità autentica che non si fonda solo sul presente, ma che ha a che fare con l'essere-per-la-morte di Heidegger. Essa riguarda la costituzione di quell'*unicum* che è la memoria umana, una memoria reinterpretata come apertura impersonale che precede l'essere umano; come *ritenzione terziaria* ovvero insieme di documentazione generata dall'uomo che sovrasta e plasma l'uomo stesso; come materia inerte e vitale al contempo, dislocata e protesizzata nell'esteriorizzazione dei contenuti mentali in supporti esterni e nella formazione di organi artificiali esosomatici. Nel quinto volume ideale più tardo separato poi con un titolo diverso (Stiegler 2018) verrà esplicitato un nesso originario più tremendo legato all'entropia non accidentale, ma originaria, di questo costituirsi, già presente nel terzo volume nella "*question du mal-être*", in quanto questione non dell'essere, ma del «malessere», questione dell'«esaurimento» vissuto da un essere che sta male o meglio che è intrinsecamente male: "Noi siamo male" (Stiegler 2015, p. 21)². Anche perché gli dei si sono dimenticati di noi e la tecnica prometeica supplisce alla dimenticanza di Epimeteo!

La prospettiva organologica non cancella i limiti e i pericoli del nesso inscindibile tra uomo, natura e tecnica. Ma solo approfondendo questo nesso fino in fondo si può pensare adeguatamente la genesi del processo di ominazione connesso a quello di civilizzazione e alla necessità ed ambivalenza della esteriorizzazione, tutte nozioni derivate dalla paleoantropologia di André Leroi-Gourhan (1964-1965).

1 Cfr. anche Stiegler *et al.* 2006.

2 Cfr. Vignola 2023.

Il pensiero di Stiegler passa attraverso un'attenta decostruzione del pensiero occidentale mediata da Derrida. Esso ripensa la nozione di umanità e tecnica attraverso una purificazione, un oltrepassamento, per usare un gergo heideggeriano, dei condizionamenti della metafisica occidentale, prendendo coscienza del limite e della necessità di un'insuperabilità di nessi originari che Stiegler mette in luce senza perdere di vista il loro rinvio. Lo attesta la sua capacità di pervenire perfino ad un oltrepassamento della questione della tecnica così come è stata posta da Heidegger. Da qui la sua lapidaria constatazione che «la filosofia ha rimosso la tecnica come oggetto di pensiero» (Stiegler 1994, p. 45) e che la tecnica stessa è diventata «l'impensato» della filosofia, il rimosso risolto superficialmente all'interno della dicotomia tra *episteme* e *tèchne* in cui viene svalutato ogni sapere tecnico senza comprenderne il valore per la comprensione dell'umano.

Questo peccato originale fa sì che oggi la questione della tecnica rivesta un'importanza cruciale e sia avvertita con particolare inquietudine nel nostro tempo dove «è tanto più paradossale quanto, anziché aprirsi all'*evidenza di un avvenire*, l'imminenza di una *impossibilità* futura non è mai parsa così grande» (*ibid.*). Come si vede, ne *La colpa di Epitemeo* è già presente *in nuce* tutta la critica farmacologica della concezione organologica e negantropologica che si prefigurerà dopo la *Trilogia* e viene sottolineata la necessità di un cambiamento radicale di prospettiva proprio perché oggi la questione della tecnica e la questione del tempo si combinano, rese sensibili dalla velocità dell'evoluzione tecnica, «dalle rotture della temporalizzazione (eventizzazione) che essa provoca e dai processi di deterritorializzazione che lo accompagnano e che richiedono *una nuova considerazione della tecnicità*» (p. 64).

Riprendendo non solo Heidegger, ma la *Fisica* e l'*Etica* di Aristotele, Stiegler mostra come la rimozione ha portato ad una rappresentazione strumentale della tecnica come semplice mezzo per l'uomo. Aristotele sottolineava come essa fosse soprattutto *poiesis*. Questa concezione strumentale non è erronea, ma «non ci rivela nulla dell'essenza della tecnica e bisogna dunque andare più lontano di questa concezione esatta» (ivi, p. 56), *esatta* nel senso peggiorativo del termine come a indicare che essa riproduce gli stilemi della tecnica reinterpretata attraverso un'*episteme* incapace di auto-superamento.

In questo modo l'analisi della tecnica «in termini di fini e mezzi si riferisce alla teoria delle cause materiale, formale, finale ed efficiente» (*ibid.*), finendo con l'appiattare la concezione antropologica più complessa su una semplicistica concezione strumentale. L'artefatto è strumento estrinseco, utilizzabile nel senso del nesso heideggeriano di *Zubandenheit/Vorhandenheit* ovvero di questo «essere alla mano» o «essere sotto mano» che definiscono le due principali modalità d'essere dell'ente, quello del mezzo e quello dell'oggetto, che condizionano l'uomo nella sua dimensione di *essere-nel-mondo* e che hanno a che fare con l'inautentico se non vengono ripensate attraverso la differenza ontologica e la temporalità, attraverso il superamento dell'illusione ontica per cui l'essere è sempre concepito come un ente che si dà davanti a me come qualcosa di utilizzabile, come oggetto presente nel qui ed ora davanti a me.

Da qui, per Stiegler, il rifiuto della concezione strumentale e il passaggio ad una concezione organologica per cui la tecnica non è né solo strumento, né solo *poiesis*, ma «modo di disvelamento» e «la causa finale non è l'operatore efficiente (nda: l'artigiano), ma l'essere come accrescimento e disvelamento: *physis* ed essere sono sinonimi, lo svelamento della *physis* è verità dell'essere in quanto accrescimento e produzione (*poiesis*): la *tèchne* come *poiesis* è quindi sottoposta alla causa finale che è la *physis* attraverso la causa efficiente, senza che la causa efficiente si confonda in nulla con la causa finale» (ivi, p. 57). Questa tesi dovrebbe portare al di là della rimozione della tecnica e riesumare l'impensato che essa costituisce. Dovrebbero mostrare il nesso tra umano e tecnica senza dicotomie ed estrinsecismi, come originario all'apparire dell'umano. L'adesione ad Heidegger termina quando il filosofo francese fa emergere come perfino nel teorico della *Zuhandenheit/Vorhandenheit* e della questione della tecnica, autore fondamentale della teoria dell'oltrepassamento della metafisica, è presente la dicotomia tradizionale tra *episteme* e *tèchne*. La critica riguarda sia il primo periodo di *Essere e tempo*, ma soprattutto quello della *Kehre*. L'ultimo Heidegger aveva infatti opposto la *parola* alla tecnica pensando che soltanto nella prima si potesse acquisire una temporalità originaria del tempo, mentre la strumentalità calcolatrice la occultava in una intra-temporalità che era sempre soggetta alla preoccupazione. È vero che l'autentico principio di individuazione è nella temporalità originaria (Heidegger 1924), ma Stiegler si domanda se in questo scenario «una tale distribuzione, in cui la tecnica starebbe solo da una parte, non essendo essa stessa costitutiva dell'individuazione, non rimanga essa stessa “metafisica”» (Stiegler 1998 = 2023, p. 57).

C'è quindi da oltrepassare perfino Heidegger per quello che riguarda l'opposizione tra originarietà e tecnica. Non basta oltrepassare sia la dicotomia tra *episteme* e *tèchne* che il paradosso per cui l'uomo dominerebbe la natura pur facendone parte e restando comunque vincolato e condizionato dalla tecnica stessa che egli produce nella *poiesis* di cui è al contempo causa efficiente e causa finale. Occorre tematizzare il nesso natura, tecnica e temporalità mostrando come la tecnica sia originaria allo sviluppo umano. E porti alla scoperta di una temporalità nuova, estesa e centrata sul futuro.

2. L'oblio di Epimeteo, il riscatto di Prometeo e il difetto originario dell'essere umano

L'abilità e genialità di Bernard Stiegler è quella di superare la questione della tecnica heideggeriana mostrando come essa non si libera dalla prigione della metafisica da cui lo stesso Heidegger ha cercato di affrancare la filosofia una volta per tutte. Per fare questo egli si serve di una rilettura dei miti di Prometeo ed Epimeteo presente nella seconda parte del primo volume della *Trilogia*.

Il mito platonico racconta che, nel distribuire le qualità e le capacità alle varie specie viventi, Epimeteo si scorda degli esseri umani che vengono quindi lasciati nudi e privi di talenti indispensabili per sopravvivere. In questa *colpa* originaria

sta l'inseparabilità dell'indigenza del primo con la *hybris* del fratello Prometeo. Proprio per colmare la deprivazione questi ruba il sapere tecnico e il fuoco ad Efesto e ad Atena. I dimenticati di Epimeteo vengono riscattati dalla tracotanza di Prometeo. Essi però emergono soltanto attraverso il loro oblio. Indigenza e tracotanza, dimenticanza e riscatto sono inscindibili. L'apparire dei dimenticati è legato ad uno scomparire e questo apparire è inscindibilmente legato all'emergere della tecnica come qualcosa di cui essi non si possono privare e che però non può intendersi, come abbiamo visto sopra, come un semplice strumento da usare, come un mezzo per un fine perché, più radicalmente e originariamente, essa permette agli uomini di essere nel mondo.

Da qui la possibilità di superare le rimozioni della tecnica, l'oscuramento dell'impensato della filosofia occidentale. Difatti la tecnicità è originaria, sta dietro l'origine dell'uomo e per questo più che un'origine è un «difetto d'origine» originariamente colmato da Prometeo cioè dalla tecnica che supplisce alla *colpa* dell'oblio di Epimeteo. Colpa del dio, *hybris* dell'uomo definiscono una configurazione originaria e un cortocircuito fatale. Infatti ad un oblio originario da parte degli dei, corrisponde un bisogno originario della tecnica. Uomo e tecnica sono originariamente inscindibili. In qualche modo possiamo dire che l'umano nasce già post-umano, ibridato con l'artefatto, aperto al potenziamento. La mente umana nasce già come una mente estesa. C'è un ritardo che supplisce all'oblio e che ricostituisce l'umano in una maniera tale che egli può appropriarsi della vita e sopravvivere solo dentro una materia che è vitale perché già organizzata da questa apertura tecnica e tecnologica dell'uomo. La prospettiva di Stiegler però non si riduce ad un proclama dell'indigenza, ad un'antropologia filosofica dell' *animale carente* nel senso di Gehlen (1940), ma si esplica come una teoria della mancanza originaria, di un difetto originario supplito dalla tecnica e dal suo dispiegamento e sviluppo storico.

L'uomo non ha bisogno del potenziamento, dell'*enhancement* come un mezzo posticcio per sopperire alle proprie carenze, ma nasce esso stesso originariamente solo grazie e *nel* potenziamento. L'anticipo prometeico e il ritardo epimeteico, cioè quell'oblio dell'uomo lasciato nudo e senza vestiti che rende necessario e ineludibile il riscatto di Prometeo, e quindi la *hybris* del furto della tecnica, sono due facce della stessa medaglia. La *prometheia* come previsione e le *epimetheia* come distrazione sono inseparabili e producono la *elpis* precipua dei mortali e cioè quel misto di speranza e timore che «bilancia in loro la consapevolezza della propria irrimediabile mortalità» (Stiegler 1994 =2023, p. 64).

Per questo la tecnica è essenziale per la vita e in quanto processo di esteriorizzazione è «la continuazione della vita con altri mezzi rispetto alla vita» (ibid.). D'altra parte, come dicevamo, l'invenzione dell'uomo è costitutivamente un difetto d'origine da non confondersi dunque con una mancanza originaria alla maniera di Gehlen. La teoria è infatti più una tecno-logia che un'antropo-logia, cioè non pensa alla tecnica come un mezzo per l'uomo, ma, in un'ottica sistematica, pensa al susseguirsi di sistemi tecnici nel tempo e alla concretizzazione di tendenze tecniche universali legate al difetto di origine, non a mancanze da supplire

con mezzi utilizzabili. L'oggetto tecnico non è né una materia inerte, ma neppure una materia vivente: «È una materia inorganica organizzata che si trasforma nel tempo, proprio come la materia vivente si trasforma nella sua interazione con l'*ambiente*» (ivi, p. 95).

In questa prospettiva lo stesso artefatto tecnico ha una sua apertura vitale e quasi-autonoma nei confronti dell'umano che lo genera e ne è condizionato al contempo. Seguendo Simondon (1989) si può dire che l'essere umano viene trascinato da una *quasi-intenzionalità* che l'oggetto tecnico porta con sé. Tutto questo porta al superamento della concezione strumentale e della concezione antropologica della tecnica perché l'oggetto tecnico non può essere definito a partire dal suo uso umano, ma per una sua funzione propria che corrisponde ad una sua autonomia in quanto, nella genesi degli oggetti tecnici, essi diventano indipendenti dalle funzioni umane e in qualche modo si possono stabilire comportamenti d'uso che sono propri di questi oggetti tecnici³.

Come Simondon, Stiegler pensa alla tecnica come connessa alla materia e sviluppa una concezione del sistema tecnico contemporaneo in cui è l'oggetto tecnico a dettare una legge propria e ad affermare un'autonomia nei confronti di un essere umano che riesce sempre meno a controllare il raggio di azione dei propri artefatti e ne è sempre più minacciato e controllato. La *hybris* legittimata dalla deprivazione configura uno scenario in cui il prometeico porta ineluttabilmente ad una degenerazione che non ha a che fare per fare con il delirio di onnipotenza di Anders e con la ingestibilità di artefatti tragici come quello delle armi nucleari. Si tratta di uno scenario inevitabile in cui non c'è più la possibilità di una vera negoziazione, per cui l'uomo si ritrova nel ruolo di un semplice operatore, più che di un inventore. Così nel dinamismo organizzatore di quest' antagonista della materia vivente che è la *materia inorganica organizzata* del sistema tecnico, l'essere umano si ritrova a ricoprire il ruolo di Epimeteo più che quello di Prometeo. La *hybris* è un'illusione che fa ricadere sempre l'essere umano nella condizione di bisogno, che lo scopre e rivela a se stesso nella sua originarietà, nel suo originario rapporto con la tecnica come compensazione ancestrale di un difetto di origine.

In quest'orizzonte di degenerazione e svelamento Stiegler riprende un'altra nozione di Simondon, quell'*ambiente associato* per il quale l'uomo è imbrigliato nel processo di umanizzazione della natura, perché è lo stesso dinamismo organizzatore della materia inorganica ad essere l'artefice di questa naturalizzazione. La naturalizzazione passa per la connessione con un ambiente che non è mai esterno e sullo sfondo, ma è sempre co-implicato dinamicamente con l'antropizzazione. Nel senso duplice che la natura è già predisposta all'umanizzazione ed è già co-implicata e non è qualcosa che noi dominiamo e controlliamo completamente ai fini dell'umanizzazione. In noi si genera un'illusione di umanizzazione, laddove la tecnica domina la nostra proiezione antropomorfa nella natura. Ma è solo la natura come *ambiente associato* a essere pensabile.

3 Cfr. Carrozzini 2011.

Se Simondon tendeva a considerare un ruolo attivo dell'uomo in qualche modo prometeico attraverso una funzione inventiva di anticipazione che non può essere rinvenuta "né nella natura né negli oggetti tecnici già costituiti" (ivi, p. 59), Stiegler radicalizza la teleologia dell'oggetto tecnico pensando che l'anticipazione umana sia presupposta dall'oggetto tecnico stesso e non lo preceda più di quanto la forma non precede la materia. Non ci sarebbe quindi l'anticipazione di Prometeo senza il ritardo e l'oblio di Epimeteo. Prometeo esiste perché c'è Epimeteo. Questo ritardo mostra come la tecnica e la materia inorganica abbiano un loro ruolo costitutivo che non può essere assolutamente celato rievocando un ruolo di riscatto o di costruzione di un *ambiente associato* da parte dell'uomo. L'ambiente si costituisce già intrecciato con l'uomo, ma lui proietta antropomorficamente la sua centralità compiendo un errore fatale. La sua vera *hybris* non è Prometeo, ma il credere che il gesto di affrancamento gli permetta di ridisegnare antropocentricamente la natura che gli ha fornito il fuoco. Il fuoco, così come la tecnicità della natura, sono aperti a e intrecciati con l'uomo, ma questo non deve sovrapporsi ad un ambiente di cui non è mai controllore estrinseco onnipotente.

La problematica metafisica e ontologica ha ripercussioni sulla questione della natura dell'uomo. Se la tecnicità è essenziale all'uomo, allora non riusciremo più a distinguere ciò che è essenziale e ciò che è accidentale nell'individuazione dell'essere umano (Stiegler, 1994 = 2023, p. 139). È qui che la posta in gioco del nesso temporalità e tecnica si mostra dirompente nei confronti della metafisica. Tutto ciò che ha a che fare con l'origine dell'uomo porta ad uno scenario di «protesizzazione o esteriorizzazione, in cui nulla è immediatamente a portata di mano, dove tutto è mediatizzato e strumentalizzato, tecnicizzato, disequilibrato» (ivi, p. 174).

Occorre dunque pensare in un unico movimento l'origine e lo sviluppo della tecnica e l'origine e l'evolversi dell'uomo. Da qui le lunghe analisi sull'evoluzione umana riprese dal primo volume de *Il gesto e la parola* di Leroi-Gourhan su cui non possiamo dilungarci, ma da cui si ricava la compresenza della intellettualità riflessiva e dell'intelligenza tecnica, per cui la prima è il frutto di una memoria epiflogenetica e cioè l'esteriorizzazione dell'essere umano negli oggetti tecnici. Quella che verrà precisata ne *La società automatica* nel concetto di *esosomatizzazione*, per sottolineare come si creino organi esterni al corpo, e che sarà legata poi al problema di riorientare il pensiero teoretico morale e politico sulla base della diade di entropia e neghentropia del rapporto uomo- tecnica.

L'influenza di Leroi-Gourhan sul pensiero di Stiegler è straordinaria. Lui scopre *Il gesto e la parola* leggendo *Della Grammatologia* di Jacques Derrida che fu proprio scritto per rispondere a due testi di Jean Piel, uno dedicato al saggio sull'origine delle lingue di Rousseau e l'altro come recensione dei due volumi di Leroi-Gourhan. Stiegler si imbatte nei testi di Derrida proprio mentre soggiorna nel carcere Saint Michel di Toulouse e arriva al pensiero del paleoantropologo che gli fa comprendere come l'uomo sia una forma di vita tecnica o più precisamente, come scrive in una lettera dal carcere, "produttrice di un organogenesi esosomatica che genera così un tipo di memoria che non esiste nelle altre forme di vita", quel tipo di memoria estesa e esteriorizzata che verrà categorizzata nella nozione

di *ritenzione terziaria*, uno dei contributi più originali di Stiegler all'antropologia filosofica e alla filosofia della tecnica.

Le nozioni come quella della colpa di Epimeteo, del difetto di origine, della tecnicità originaria che sono ricomprese attraverso i miti con la mediazione di Jean-Paul Vernant e Marcel Detienne, sono ricomprese attraverso un approccio zootecnico nella relazione tra l'uomo e i materiali di cui è fatto il mondo da cui si comprende come la materia inerte è anche organizzata con la sua apertura tecnica co-implicata con la sua tecnicità originaria dell'essere umano. Questa materia inerte evolve nell'organizzazione e non è affatto inerte, ma è vivente proprio perché può evolvere originariamente con l'essere umano. In Leroi-Gourhan viene superata l'illusione etnocentrica per cui è il genio di una cultura specifica come quella indoeuropea a portare ad una particolare evoluzione, mentre invece questa è originaria e appartiene all'essere umano *naturalmente tecnicizzato* in quanto tale.

Proprio per questo però si comprende come la vitalità di questa materia, il dinamismo dell'oggetto tecnico sono addirittura ancora più autonomi rispetto all'intenzione umana per cui la tendenza tecnico-originaria fa sì che, come asseriva anche Simondon e come ricordavamo poco sopra, "una dinamica tecnica precede la dinamica sociale e si impone su di essa" al punto che l'essere umano "esegue una quasi-intenzionalità che l'oggetto tecnico stesso porta con sé".

Stiegler evidenzia una contraddizione tra il primo e il secondo volume de *Il gesto e la parola* perché nel primo ci sarebbe una separazione tra animale e uomo, poi sconfessata implicitamente nel secondo, secondo la quale solo l'uomo è dotato di un'intelligenza non tecnica dovuta allo sviluppo evolutivo della corteccia. La tesi di Stiegler si propone invece di vedere in continuità lo Ziniantropo e il Neantropo perché anche nell'animale ci sono esteriorizzazioni e anticipazioni tecniche che poi sono presenti anche nell'intelligenza dell'uomo per cui è presente estesamente un'organizzazione inorganica della memoria che costituisce l'ambiente originario e proprio dell'essere umano in quanto animale aperto originariamente alla tecnica. Il cervello svolge un ruolo determinante, ma non è il regista assoluto, ma solo una variabile di un sistema evolutivo più complesso, anche se è innegabile che questa evoluzione vada verso il dispiegamento delle potenzialità della corteccia cerebrale.

3. Degenerazione entropica, regressione e re-interiorizzazione delle esteriorizzazioni

Se il cervello non è l'unico regista, d'altra parte il ruolo della mente e della coscienza è fondamentale per evitare che la tecnica si trasformi da medicina in veleno. *L'epimetheia* fa emergere il nesso che lega tecnica, finitudine, mortalità. *La colpa di Epimeteo*, il suo ritardo si intreccia con la colpa di Prometeo e l'offesa al dio. Il difetto originario si intreccia con il difetto del furto del fuoco e cioè l'invenzione della tecnica. L'invenzione dell'uomo, il suo difetto originario e il tentativo di riscatto della tecnica fanno parte di un unico circuito di ambiguità in cui si manifesta il ribaltamento intrinseco all'apparire nel mondo dell'uomo che è collegato al

suo scomparire, alla morte. Gli uomini sono destinati a sparire e “tutti i doni divini svaniscono nel loro opposto” (ivi, p. 229).

Al di là del trionfalismo tecnologico, il post-umano intrinseco all'apparire dell'uomo nel mondo è quindi intimamente legato alla sua mortalità. Ma anche alla tragedia del suo bisogno permanente. Ed è questo un nesso che non permette di cancellare con la *hybris* di Prometeo il fato e l'oblio di Epimeteo che costringe Prometeo a trovare un *pharmakon* per la nudità e la povertà dell'uomo, il *pharmakon* della tecnica. Un ottimismo ingenuo, esemplificato dall' ibrido trans-umano, è proprio l'opposto del realismo dell'analisi di Stiegler. Post-umanesimo e trans-umanesimo giocano una partita utopistica, ma anche distruttiva, rispetto al nesso uomo-tecnica e temporalità di Stiegler in cui l'ottimismo legato alla tecnica non è unilaterale, ma è legato alla concezione *farmacologica* per cui la tecnica è ambivalente, può essere tossica e curativa al contempo e rappresenta l'elemento simultaneamente *destituente e costituente* dell'umanità.

La sua irruzione originaria con l'apparire dell'umanità può infatti prendere un segno diverso a seconda che prenda il sopravvento una portata fisiologica o patologica del *pharmakon*. Se questo diventa tossico per dosi e intensità può raddoppiare la disruption tecnologica proiettandosi verso una frattura epocale, quel «doppio raddoppiamento epocale», che porta alla regressione e all'obsolescenza di un'epoca tecnica precedente, ma anche ad un cambiamento d'epoca che può essere positivo se viene re-interiorizzato il raddoppiamento. Ma in cui si nasconde anche un ulteriore riscatto dalle mostruosità fisiologiche del circuito originario uomo-tecnica. Dentro questo scenario si situa dunque la possibilità anche di uno spiazzamento dell'umano nei confronti della tecnica. L'unico modo di uscire dall'*empasse* è collegare la materia inorganica organizzata, che è il mondo della tecnica stesso, con il fondamento della temporalità autentica di Heidegger e cioè quella dove il *Dasein* prende coscienza della finitudine.

Il nesso tecnica, temporalità e umano porta infatti a una reinterpretazione della fenomenologia di Husserl e dell'analitica esistenziale di Heidegger. Da questo punto di vista potremmo distinguere, attraverso Stiegler, un post-umano autentico e un post-umano inautentico a seconda che si enfatizzi o meno la possibilità, tramite l'ibridazione, di illudersi di superare il dramma della differenza ontologica, illudendosi di catturare l'essere tramite l'ente. Il limite è segnalato nella differenza tra la *ritenzione primaria* di Husserl come percezione che ancora la temporalità alla coscienza del presente e la temporalità autentica del *Dasein* che si fonda sul futuro e sul senso della finitudine dell'essere-per-la morte. Husserl si era fermato alla distinzione tra *ritenzione primaria* (percezione del presente) e *ritenzione secondaria* (ricordo del passato) e aveva posto il problema di ricordi dislocati in supporti materiali che non avevano un diretto rapporto con la coscienza. Stiegler prende spunto da questa intuizione di Husserl per costruire una teoria nuova in cui queste dislocazioni della memoria, dal carattere più impersonale e senza rapporto diretto con la coscienza, sono chiamate *ritenzioni terziarie* e su questa nozione poggia l'ulteriore avanzamento sul pensiero della tecnica reso possibile da una decostruzione dell'analitica esistenziale di *Essere e tempo*. Infatti Heidegger sarebbe potuto andare oltre se anche egli non avesse ri-

mosso l'originarietà della tecnica e non avesse ridotto questa esteriorizzazione della memoria nei termini di una *storicità mondana* (*Weltgeschichtlichkeit*) che prende forma in «linguaggi, vestigia e documenti».

Occorre invece un orizzonte ulteriore: quello tecnologico della temporalità originaria legato alla nozione di *ritenzione terziaria*, e cioè di dislocazione ed esteriorizzazione della memoria in supporti materiali che gli danno una forma pubblica e impersonale che precede l'essere umano anche se questi è inventore e autore di questi supporti, dal momento che questi vengono a costituire un autonomo sistema collegato di dislocazioni terze, terziarie, impersonali, che lo precedono ma che si aprono alla condivisione individuale e intersoggettiva. Ogni oggetto tecnico è in qualche modo una composizione complessa derivata di ritenzioni terziarie e queste sono l'unità minima di un processo di grammatizzazione che accompagna l'umanità sin da quel *difetto di origine* in cui si situa la dimenticanza di Epimeteo. E che porta avanti in modo continuo e intimamente connesso il processo di ominazione con quello di civilizzazione proprio come lo descrive Leroi-Gourhan.

D'altra parte, dai graffiti rupestri del paleolitico fino ai Big Data questa versione tecnica della memoria fa sì che l'esteriorizzazione possa portare, come temeva Socrate per la scrittura nel Fedro, ad un accumulo di tracce e documentazione che coincide di fatto con una perdita sistematica di sapere, ad un'esteriorizzazione dei contenuti senza *reinteriorizzazione*.⁴

La *ritenzione terziaria* è quindi *pharmakon* che può essere tossico o curativo a seconda che avvenga o no la *reinteriorizzazione* dell'esteriorizzato. La tecnica non è buona di per sé, ma è curativa o tossica a seconda che la dimensione farmacologica si inserisca in una *organologia* generale con risposte economiche e socio-politiche che inneschino processi di *farmacologia positiva e curativa*. La mancanza di *reinteriorizzazione* porta alla regressione, ma entrambe vanno combattute e non basta denunciare i sintomi. Ma la *reinteriorizzazione* non può essere solo individuale e solipsistica, deve procedere secondo l'individuazione psichica e collettiva di Simondon nell'asse socio-politico. Deve essere un sforzo sia individuale che pianificato a livello sociale.

Il processo dell'ominazione deve proseguire verso la civilizzazione. E il processo di individuazione psichica e collettiva deve essere il frutto della simultaneità dei due processi sottolineati da Simondon: l'io individuale si pensa come processualità appartenente al noi della collettività e l'individuazione del collettivo si compie attraverso gli individui, mentre l'ambiente pre-individuale determina le modalità di articolazione dello psichico e del collettivo, ma anche la stessa possibilità o impossibilità dell'individuazione. Si può dunque affermare che esiste un'individuazione di base, corrispondente a quella delineata da Simondon e un'individuazione più piena, legata alla civilizzazione, che richiede lo sforzo della mente individuale e della coscienza collettiva. Non esiste *individuazione* piena senza *reinteriorizzazione*.

4 Gli esempi sono ripresi da Vignola 2023, p. 37.

Infatti l'ambivalenza del *pharmakon* può portare a scenari inquietanti. Nella sua terza fase Stiegler parlerà di *miseria simbolica*, *nichilismo digitale*, *psicopotere*, di progressiva scomparsa delle differenze e verrà sottolineata la necessità di realizzare una «società automatica disautomatizzabile», di generare un'ecologia politica che porti a biforcazioni neghentropiche, dunque anche post-umane ma in senso positivo, rispetto al destino antropico negativo dell'Antropocene. In questo modo si potrà evitare la tossicità del *capitalismo digitale e algoritmico* che sfrutta e schiavizza l'inventore dei suoi supporti e catalizzare positivamente l'ambivalenza.

Come ho già indicato altrove (Velardi in press), proprio in questa concezione farmacologica consapevole dell'ambivalenza della tecnica, si può conciliare la prospettiva di Stiegler con quella della filosofia della discrepanza (*Diskrepanzphilosophie*) di Anders (1956). Come si ricorderà, questi sottolineava il paradosso per cui l'uomo produce artefatti tecnici che lo rendono superfluo e che questo divario (*Gefälle*) dimostra ancora di più come l'uomo non tenga il passo con la tecnologia che gli stesso crea e come le sue capacità di pensare e di immaginare siano sempre più antiquate rispetto alla sua tecnologia. Quest'ultima ha una superiorità strutturale che produce conseguenze positive, ma anche negative. In merito a quelle positive oggi va sicuramente ripensata, rispetto all'epoca in cui Anders scrive, la conseguenza positiva dell'alleggerimento del lavoro proprio alla luce del tema per cui l'intelligenza artificiale non fa che minacciare il lavoro umano rendendo ancora più aggressivo e non liberatorio il rapporto con la macchina.

La concezione farmacologica potrebbe rispondere che l'uomo stesso deve cercare di superare la propria antiquatezza, ripensando il nesso originario e prendendosi cura degli aspetti curativi della tecnica. Ma Anders risponderebbe che il circolo vizioso del progresso produce macchine che conducono a cambiamenti epocali, ai raddoppiamenti che, proprio per lo stesso Stiegler, trasformano sempre di più la tecnologia da oggetto in soggetto autonomo e incontrollato della storia. Questo slittamento produce così uno scenario in cui è sempre più difficile attivare una *farmacologia positiva*. Perché è sempre più difficile per l'essere umano attivare quei vincoli socio-politici e etici che il Gestell heideggeriano, il darsi impositivo della tecnica come fine del pensiero dell'essere- la Mega-macchina di Latouche!- esigerebbe per generare biforcazioni virtuose.

La tecnica ci sovrasta e l'uomo è destinato a rimanere un manutentore, un «pastore di oggetti» (*Objektenhirt*) e non certo il «pastore dell'Essere» vagheggiato dal secondo Heidegger. Anders sottolinea così il *dislivello prometeico* tra la nostra capacità di produrre e la nostra capacità di adattamento morale ai cambiamenti. Uno squilibrio che fa pagare a caro prezzo la *hybris* prometeica e l'oblio di Epimeteo all'interno di un circolo vizioso incapace di rigenerazione, affetto dal nichilismo in cui, secondo la definizione di Nietzsche, manca sia il fine che la risposta al perché. E in cui non è possibile attivare il nichilismo positivo dello stesso Nietzsche ovvero la consapevolezza del limite, ma anche della necessità della trasvalutazione dei valori, della presa di coscienza del cambiamento d'epoca.

Stiegler inverte questo pessimismo. La concezione ambivalente del farmaco gli permette invece di pensare la possibilità di questa rivoluzione nietzschiana all'insegna della decostruzione del soggetto e della metafisica tradizionale.

Ne *La miseria simbolica* il concetto di *esteriorizzazione* viene ridefinito come *esosomatizzazione* proprio per legarlo ancora più intimamente sia all'organologia tecnica originaria dell'essere umano, sia per legare quest'ultima alla necessità di ripensarsi entro un proliferare di *ritenzioni terziarie* che si costituiscono come un sistema autonomo al di là dell'essere umano stesso. Davanti all'*impersonale* della tecnica l'autore insiste sulla necessità di una continua *reinteriorizzazione*, per evitare che il processo delle *ritenzioni terziarie* conduca alla deriva della regressione.

In qualche modo si potrebbe dire che Stiegler metta a frutto la *différance* di Derrida nel mostrare come l'ambivalenza del farmaco mostri una difficile, ma attraversabile co-implicazione dei due versanti di medicina e veleno; come l'esteriorizzazione abbia una bivalenza ineludibile in cui vediamo quanto essa permetta il progresso tecnologico dell'uomo ed esprima la sua natura tecnico-originaria, ma anche la possibilità di creare un'inorganicità vitale che opprime l'essere umano portando al *nichilismo digitale*, al *capitalismo algoritmico* che sfrutta i dati della nostra vita per tracciare i nostri profili digitali senza che riusciamo più a essere noi gli utenti critici del sistema, ma sia il sistema a opprimere e criticare noi stessi conducendoci alla espropriazione di capacità in cui consiste la *miseria simbolica* in cui siamo immersi nella contemporaneità. La *miseria simbolica* e la *società automatica* che ne emergono sono caratterizzate da una compresenza di aspetti entropici e neghentropici che però richiedono da parte dell'uomo un'azione collettiva perché si possano sviluppare gli aspetti più positivi e neghentropici della esosomatizzazione e della tecnicità originaria. L'impersonale espresso dalle *ritenzioni terziarie* deve comunque diventare intersoggettività consapevole. Occorre dunque disautomatizzare la *società automatica* e risintonizzare la *miseria simbolica* attraverso un impegno collettivo di natura socio-politica, e non solo puramente associazionistica, di individualità. Occorre una strategia costante e globale. E in questo scenario si evidenzia quanto la nozione di Simondon di "individuazione psichica e collettiva" sia un concetto affatto banale. Insomma l'individuazione non è solo un concetto politico che arriva dopo, non appartiene al regime della prassi, ma è originario alla teoria della tecnica e alla natura umana.

Proprio per questo lo stesso Stiegler non rinuncia a ricordare, proprio tramite Leroi-Gourhan, come, nonostante le derive, la esteriorizzazione tecnica sia ineludibile. Differenziandosi da Platone, il paleoantropologo che ispira il filosofo francese ha definito l'umanità come "un processo di *esteriorizzazione originaria* della memoria e delle sue capacità organiche verso le tecniche" le quali si trasformano in competenze e si costituiscono in quanto tali "attraverso un'esteriorizzazione sotto forma di organi artificiali" (Stiegler 2005, pp. 66-67).

La sensibilità noetica connessa a questa esteriorizzazione può però condurre ad una perdita di individuazione che oggi coincide anche con una perdita di par-

tecipazione estetica indotta da quello che viene definito “divenire macchinico dei supporti ipomnestici dell'individuazione psichica e collettiva” (ivi, p. 67). D'altra parte la tecnicità originaria dell'uomo non fa apparire *mostruose* queste conseguenze perché esse sono una naturale espressione del condizionamento che questa apertura originaria alla tecnicità determina. D'altra parte occorre temperare il divenire macchinico con un divenire noetico il cui principio è l'esteriorizzazione e che deve essere sempre riplasmato attraverso l'individuazione psichica e collettiva come suo intrinseco e ineliminabile contrappeso. Nei termini di Simondon occorre dunque mantenere in asse il dinamismo fondamentale di un' *equilibrio metastabile* determinato dall'individuazione psicosociale. Questo sta sempre “*al limite dell'equilibrio e dello squilibrio, ossia potenzialmente in movimento, in potenza di movimento*” (ivi, p. 68).

Occorre dunque mantenere l'equilibrio del dinamismo per evitare l'instabilità e la preponderanza di una tendenza distruttrice del processo di esteriorizzazione e di individuazione. Esso si deve riorganizzare continuamente perché il disallineamento della esteriorizzazione potrebbe distruggere i “circuiti della noesi invece di renderli dinamici. Non c'è più allora individuazione psichica e collettiva. Ma regressione, reazione” (ivi, p. 69).

Questi concetti erano in qualche modo già presenti nella paleantropologia di Leroi-Gourhan che parla proprio della sensibilità come un fattore unificante dei gruppi umani e di una condizione a priori della individuazione. Ma oggi la *miseria simbolica*, la *catastrofe del sensibile*, la perdita della partecipazione estetica minacciano l'avvenire dell'umanità in quanto forma di vita costituita dalla tecnicità originaria, ma *capace di fare di questo sensibile un senso* (corsivo mio). Questa continua trasformazione del sensibile in senso è quella che viene minacciata e che deve invece essere recuperata continuamente in una circuitazione delle noesi e degli affetti che deve portare a una duplice ripetizione epocale, ad una nuova epica del sentire vicina a quella vagheggiata da Nietzsche.

Bibliografia

- Anders G.
1956 *Die Antiquiertheit des Menschen*, Beck, München; tr.it. *L'uomo è antiquato*, 2 volumi, Bollati Boringhieri, Torino 2003 .
- Carrozzini, G.
2011 *Gilbert Simondon. Filosofo della mentalité technique*, Mimesis, Milano.
- Gehlen A.,
1940 *Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt* (1940), tr. it. *L'uomo. La sua natura e il suo posto nel mondo*, Mimesis, Milano 2010.
- Heidegger, M.,
1924 *Der Begriff der Zeit*; tr. it. *Il concetto di tempo*, Adelphi, Milano, 1998.
- Husserl, E.
1998 *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo*, trad. it. di A. Marini, Franco Angeli, Milano. I sez. III, pp. 101-102.

Leroi-Gourhan, A.

1964-1965 *Le geste et la parole. Technique et langage. tome 1, La mémoire et les rythmes. tome 2*, Editions Albin Michel, Parigi. tr. it. *Il gesto e la parola. Tecnica e linguaggio. tomo 1, La memoria e i ritmi. tomo 2*, Mimesis, Milano, 2018.

Latouche S.

1995 *La Mégamachine. Raison technoscientifique, raison économique et mythe du progrès. Essais a la memoire de Jacques Ellul*, La découverte-MAUSS, Paris; tr.it. *La Megamacchina. Ragione tecnoscientifica, ragione Economica e mito del progresso*, Bollati Boringhieri, Torino, 1995.

Simondon, G.

2011 *L'individuazione alla luce delle nozioni di forma e informazione*; tr. it. di G. Carrozzini, Mimesis, Milano.

1958 *Du mode d'existence des objets techniques*, Aubier; ed. ampliata nel 1989; tr.it. *Del modo di esistenza degli oggetti tecnici*, Orthotes, Napoli-Salerno 2020.

Stiegler, B.

1994 *La Technique et le temps, volume 1: La Faute d'Épiméthée*, Galilée, Paris; tr. it. *La colpa di Epimeteo. La tecnica e il tempo vol. I*, Luiss University Press, Roma 2023.

1996 *La Technique et le temps, volume 2: La Désorientation*, Galilée, Paris.

2001 *La Technique et le Temps, volume 3: Le Temps du cinéma et la Question du mal-être*, Galilée, Paris,

trilogia poi raccolta nell'edizione di Fayard, Paris 2018.

2004 *De la misère symbolique, vol. 1: L'Époque hyperindustrielle*, Galilée, Paris; tr.it. *La miseria simbolica vol.1. L'epoca preindustriale*, Milano, Meltemi 2021.

2005 *De la misère symbolique, vol. 2 : La Catastrophe du sensible*, Galilée, Paris; tr.it. *La miseria simbolica vol. 2. La catastrofe del sensibile*, Milano, Meltemi 2021.

2010 *Ce qui fait que la vie vaut la peine d'être vécue, de la pharmacologie*, Flammarion, Paris.

2012 *États de choc – Bêtise et savoir au XXI^e siècle*, Fayard/Mille et une nuits, Paris.

2015 *La Société automatique, volume 1: L'avenir du travail*, Fayard, Paris; tr., it. *La società automatica. volume 1. L'avvenire del lavoro*, Milano, Meltemi 2019.

2018 *Qu'appelle-t-on panser ? 1. L'immense régression*, Les Liens qui libèrent, Paris.

Stiegler, B. et al.,

2006 *Réenchanter le monde : la valeur esprit contre le populisme industriel*, Flammarion, Paris; tr. it. *Reincantare il mondo. Il valore spirito contro il populismo industriale*, Orthotes, Napoli-Salerno 2012.

Vignola P.

2023 *Il ritardo dell'anticipazione*, Prefazione a Stiegler, B., 2023, p.17.

Velardi A.

in corso di stampa, *Per una teoria del soggetto post-umano. Dall'opposizione all'integrazione nell'ipotesi dell'ibrido integrato*, Il Veltro, primo numero del 2024, Atti del Convegno Luci e Ombre del post-umano organizzato in collaborazione con ASUS – Accademia di Scienze Umane Sociali tenutosi il 27 aprile 2023 presso l'Università di Roma Tre.

Michele Capasso

L'avvenire di Mnemosyne

L'eredità di Warburg come compito per le digital humanities

Abstract. In many ways Mnemosyne, the *Bilderatlas* composed by Warburg opened up hermeneutical and critical possibilities yet largely to be explored. Through a revolutionary method, montage, and a specific technical language, photography – which allowed him to isolate gestures and details of selected artworks and materials – the critic was able to collect a “moving image” of the Modern through the survival of the Ancient. Today, on the one hand, scholars try to “operationalize” the search for types and *Pathosformeln* through specific algorithms; on the other hand, they experiment with and configure virtual explorations of the Warburghian archive online. Moving from Warburg’s work, this essay seeks to problematize methodological and hermeneutical issues in light of the development of the latest technologies and the possible implications for humanities and digital studies.

1. Riconfigurare le *Pathosformeln*

Sia il fregio di un sarcofago, un testamento, la traiettoria di un gesto, un francobollo, una moneta, non c’è oggetto che lo sguardo di Warburg analizzi che non ne metta in questione lo statuto epistemologico. Ed è per questo che la sua ricerca travalica i confini delle discipline, prima di tutto quella da cui muove, la storia dell’arte, la quale però ne trae una sconosciuta vitalità. Sintomo della complessità del pensiero warburghiano è di conseguenza la sua difficoltà a essere messo per iscritto, nella forma di un saggio e ancor di più di un libro. Egli stesso soffrì molto di questa situazione, che tuttavia gli aprì la strada a nuove modalità di esposizione, rese possibili grazie alla tecnologia e in particolare al dispositivo fotografico¹.

Non sorprende, dunque, che nel corso degli anni, non soltanto seminari e convegni, ma diverse mostre abbiano esaminato il lavoro di Warburg, sia ponendolo al centro della scena che utilizzandolo come fonte d’ispirazione. Tuttavia, soltanto nel 2020 presso l’Haus der Kulturen der Welt (HKW) di Berlino viene ricostruito per la prima volta ‘integralmente’ il suo *Bilderatlas*, composto da 63 pannelli realizzati prima della sua morte². In collaborazione con il Warburg Institute, utilizzando

1 E. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, tr. it. di A. Dal Lago, P. A. Rovatti, Milano 1983..

2 La mostra si è tenuta dal 4 settembre al 30 novembre nel 2020. Cfr. A. Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne – The Original*, a cura di R. Ohrt, A. Heil, Hatje Cantz Verlag GmbH, Berlin

le fotografie originali, alcune delle quali a colori, è stata allestita la mostra *Aby Warburg: Bilderatlas Mnemosyne – Das Original*. L'esposizione è a cura di Roberto Ohrt e Axel Heil, che hanno individuato la maggior parte delle 971 fotografie originali all'interno della vasta collezione dell'istituto (più di 400.000 oggetti). Oltre ai pannelli, vengono esposte anche 20 fotografie di grande formato, precedentemente custodite nell'archivio del Warburg Institute e mai rese pubbliche. Queste foto, principalmente scattate nell'estate del 1928, documentano una versione precedente dell'Atlante³.

Per comprendere l'importanza e la necessità di questa esposizione dobbiamo tornare al senso dell'opera di Warburg. Ma come definire l'oggetto *Mnemosyne*? La complessità e l'originalità, il carattere interdisciplinare del *Bilderatlas* non rendono semplice una risposta. Lo stesso Warburg non mancherà di ritornare quasi ossessivamente sul tentativo di definire il perimetro della sua ricerca. Partiamo allora da ciò che persino un suo allievo, Saxl, non riuscì a comprendere⁴. Nel discorso commemorativo per il suo maestro scrive che "l'atlante, proprio perché è un'opera sistematica, diviene al contempo un'opera storica. L'opera dei grandi artisti del Rinascimento italiano, così come quella di Dürer, vi viene analizzata in successione cronologica"⁵. Sistema e cronologia sarebbero dunque, per l'allievo, le cifre costitutive del progetto finale del maestro. Ma è davvero così?

Se da una parte, come nel magistero di Burckhardt, bisogna riconoscere l'unicità di ogni cultura, dall'altra manca in Warburg quel passo verso un sistema nel senso del sapere assoluto hegeliano. Egli ammira nel suo maestro il continuo ricorso all'empiria, la modestia epistemologica, una sintesi storica fatta di studi particolari e casi non gerarchizzati⁶. Già nei primi studi sul Rinascimento a Firenze, Warburg inaugura un "tipo inedito di rapporto tra il particolare e universale"⁷: sente di dover considerare un altro tempo rispetto alle storie autocelebrative di Vasari, o al tempo hegeliano della storia universale. Scrive Didi-Hubermann:

2020. Id., *Fra antropologia e storia dell'arte. Saggi, conferenze e frammenti*, a cura di M. Ghelardi, Torino 2021 (in particolare cfr. la parte dedicata a *Mnemosyne*, pp. 195-218).

3 Per un'interessante e condivisibile critica sull'esposizione cfr. Susanne von Falkenhäusen, *Seben unter Verknüpfungszwang. Über «Aby Warburg: Bilderatlas Mnemosyne» im Haus der Kulturen der Welt, Berlin*, in «Comedy», Heft nr. 121, march 2021, <https://www.textezurkunst.de/de/121/sehen-unter-verknuepfungszwang/> (ultimo accesso 1/3/2024). Sull'idea di riconfigurazione mediale cfr. J.D. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Understanding new media*, The MIT Press, Cambridge, London 1999; L. Manovich, *Cultural analytics. L'analisi computazionale della cultura*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2023; B. Stiegler, *La società automatica*, a cura di S. Baranzoni, I. Pelgreffi, P. Vignola, Milano, Meltemi, 2019. Capasso M., Cecchi D. (a cura di), *Filosofie della tecnica. Teorie, mezzi, prassi*, in «Pólemos. Rivista di filosofia e critica sociale», 2, 2020.

4 F. Saxl, *Discorso di commemorazione di Aby Warburg* (5 dicembre 1929), trad. it. di M. Vinco, "aut aut", 321-322, 2004, pp. 161-172.

5 Ivi, p. 171.

6 Georges Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, tr. it. A. Serra, Bollati Boringhieri, Torino 2006.

7 Ivi, p. 41.

Così, un contratto stipulato nel 1481 per una serie di ex voto, di ‘immagini di cera al naturale’ ricalcate sul volto stesso del donatore, oppure le ultime volontà di un borghese fiorentino diverranno ai suoi occhi una vera e propria materia – mobile e senza limiti – per reinventare la storia del Rinascimento⁸.

Uno dei timbri della ricerca warburghiana sta proprio nella capacità di rendere viventi gli archivi popolati dai fantasmi del passato. Questi, attraverso la ricostruzione dei loro rapporti, svelano le tensioni e le contraddizioni di un’epoca che si riflettono nella scelta dei soggetti e degli stili.

Da questo punto di vista *Mnemosyne* non poteva non rappresentare un esito del lavoro configurativo di Warburg. Un esito che però si avvale di un nuovo medium, che lo storico dell’arte trovò congeniale alla ricerca e alla sua esposizione.

Per discutere questo approccio e comprendere cosa tiene insieme circa mille fotografie disposte su più pannelli può essere utile richiamare le tesi di Benjamin sulla fotografia contenute nel saggio *Sull’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*⁹. Il rinvio non è casuale, anzi: i due autori sono entrati in contatto e i punti in comune tra le loro ricerche, gli spunti metodologici, le soluzioni cui pervengono anche in autonomia sono a volte sorprendenti.

Nel riflettere sul dispositivo fotografico, Benjamin ci permette di avvicinarci meglio all’operazione di Warburg. La fotografia consente di mettere in risalto elementi dell’originale non visibili (o difficilmente visibili) all’occhio umano. Nello stesso tempo può portare l’originale in contesti che non sono a questo accessibile. “La tecnica di riproduzione, così si potrebbe formulare in termini generali la questione, stacca il prodotto dall’ambito della tradizione”¹⁰. La fotografia rende possibile una decontestualizzazione a cui in Warburg, fa seguire, attraverso un metodo originale, una nuova ricontestualizzazione. Questa non è data però né dalla successione cronologica né da un intento sistematico, come sosteneva Saxl. Lo storico dell’arte ritrova invece nelle immagini, e in dettagli marginali, una stratificazione temporale carica di tensione che deve essere decifrata. *Mnemosyne* avrebbe dovuto individuare i simboli classici che, attraverso trasformazioni secolari, migrano fino ad abitare e perturbare in modi diversi l’arte moderna. *Pathosformel* è il nome che Warburg assegna a una serie di gesti e tipi che si ripresentano in forme diverse, più o meno mascherate, nella storia della cultura. Che siano gesti e non semplicemente immagini a essere oggetto della ricerca dimostra l’ambizione del progetto, spesso fraintesa o ricondotta

8 Ibidem

9 W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, a cura di B. Lindner, in col. con S. Broll e J. Nitsche, in *Werke und Nachlass. Kritische Gesamtausgabe*, a cura di C. Gödde e H. Lonitz, Suhrkamp, Frankfurt a.M. – Berlin 2013, vol. 16; trad. it., *L’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, a cura di F. Desideri e M. Montanelli, Donzelli Editore, Roma 2019.

10 Ivi, p. 146.

all'iconologia (che pure viene fondata a partire da questa intuizione)¹¹. Lo sfondo è invece antropologico e storico-religioso. E non deve sorprendere che Warburg si sia recato in America a studiare in prima persona arcaici rituali a cui era giunto a partire dalla loro sopravvivenza nelle immagini. Uno studioso d'arte fiorentina che s'interessa all'etnografia di tribù primitive è certamente una figura di intellettuale fuori dagli schemi accademici. Questo ritornare alle origini però non va confuso con una ricerca di archetipi fuori dal tempo. Warburg è consapevole che per quanto si risalga indietro verso la fonte di ogni gesto, questa sia già un'interpretazione, l'esito di qualcosa che si perde nella notte dei tempi. Più che alla nascita in quanto tale, lo studioso si rivolge alle rinascite, a quei periodi di crisi dove negli interstizi delle immagini è possibile leggere e decifrare un'epoca. E non deve stupire che sia proprio un classico come *la Civiltà del Rinascimento* di Burckhardt, un'opera che aveva decisamente inaugurato una nuova stagione per la storiografia moderna, il luogo da cui egli prende le mosse.

2. Operazionalizzare le *Pathosformeln*

L'Atlante è stato oggetto di studio da molteplici prospettive, ma nessuno prima di Moretti e Impett aveva provato a "operazionalizzare" le *Pathosformeln*¹². Si tratta di un progetto pionieristico in quel campo di studi e ricerche transdisciplinari ancora in via di definizione che sono le Digital Humanities. Da tempo un gruppo di studiosi si era raccolto insieme a Moretti con l'intento di sperimentare metodi computazionali applicati alla ricerca umanistica. I primi studi di carattere quantitativo erano centrati su ricerche di carattere prevalentemente linguistico-letterario (parole, frasi, unità sintattiche) basate su enormi database impossibili da consultare attraverso uno sfoglio fisico dei materiali. Il caso della storia dell'arte poneva però questioni epistemologiche nuove: come misurare la somiglianza?¹³ Non che la ricerca di pattern linguistici non ponesse problemi

11 Con lui ha inizio la cosiddetta scuola "iconologica", che introduce nella storia dell'arte direzioni di ricerca attente al ruolo dei miti, alle influenze astrologiche e scientifiche (Fritz Saxl e Erwin Panofsky), alla psicoanalisi (Ernst Gombrich e Ernst Kris), alla sociologia e alla storia sociale (Rudolf Wittkower)

12 F. Moretti *et al*, *La letteratura in laboratorio*, a cura di G. Episcopio, Federico II University Press, Napoli 2019. Cfr. in particolare il saggio di F. Moretti e L. Impett, *Totentanz. «Operazionalizzare» le Pathosformeln di Aby Warburg*, pp. 369-402. Non possiamo non rimandare al fondamentale lavoro svolto negli anni dalla rivista «Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale», www.egramma.it (ultimo accesso: 13/1/2024). Sulle Digital Humanities cfr. J. Schnapp *et al*, *Digital Humanities*, Cambridge, MIT Press, 2012, trad. it. di Matteo Bitanti, *Umanistica digitale*, Milano, Mondadori, 2014.

13 "Adesso, entrando nella parte quantitativa di questo studio, dobbiamo affrontare una differenza fondamentale tra la critica d'arte computazionale e un simile operare sulla letteratura o la musica. Queste ultime hanno forme notazionali le cui unità sono facilmente codificate, e la cui grammatica può pure essere programmata: con un po' di lavoro, un algoritmo può stabilire

ermeneutici, ma il lavoro sulle immagini rendeva questo sfondo ancora più evidente. L'idea è stata allora quella di prendere in considerazione il concetto della formula di pathos ideato da Warburg.

Ma cosa significa operazionalizzare un concetto? Un concetto è costituito da un'architettura complessa. L'operazionalizzazione “descrive il processo grazie al quale i concetti vengono trasformati in una serie di operazioni, le quali, a loro volta, permettono di misurare ogni tipo di oggetto. Operazionalizzare vuol dire costruire un ponte che dai concetti porti alla misurazione, e quindi al mondo”¹⁴.

Il primo passo è dunque quello di prendere un concetto – in questo caso una *Pathosformel* – e cercare di capire quali sono gli aspetti che possono essere trasformati in operazioni quantitative. Questi devono avere due caratteristiche: devono essere quantificabili, ma devono anche rappresentare aspetti centrali nell'architettura del concetto. È infatti decisivo individuare il centro tematico del concetto e non qualche aspetto marginale semplicemente perché sarebbe più semplice quantificarlo. Prima che un'operazione misurativa è dunque necessario focalizzare *cosa* misurare.

Cinquant'anni fa, Thomas Kuhn scrisse un saggio in cui presentava la misurazione come qualcosa che, lungi dall'essere ovvio, ha anzi un gran bisogno di giustificazioni teoriche e pratiche. Se molti credono che le misurazioni sono utili perché “i dati numerici sono i più adatti di tutti gli altri a produrre nuove generalizzazioni”, per Kuhn questa speranza non ha alcuna base concreta: “i numeri raccolti senza una qualche conoscenza delle regolarità da attendersi”, “restano solo dei numeri”: non ci saranno mai delle nuove ‘leggi della natura’ “scoperte esaminando semplicemente i risultati delle misure fatte”¹⁵. «Le misurazioni» – commenta Moretti – «non portano dal mondo alla costruzione di teorie attraverso la quantificazione; tutt'al più, possono indicare la strada che a ritroso porta, attraverso i dati, dalle teorie al mondo empirico»¹⁶.

Questo a dispetto di un discusso articolo intitolato *The end of theory*, in cui Chris Anderson, l'ex direttore di “Wired”, ha sostenuto che le attuali memorie informatiche, dotate di capacità di calcolo e di stoccaggio dati mai sperimentate prima, renderebbero i modelli teorici completamente superflui¹⁷. Secondo Anderson, imprese come Google, che utilizzano queste memorie gigantesche, più che

incontestabilmente le voci attive e passive nell'*Ulysses*, o mappare le occorrenze degli accordi sospesi di quinta in Mahler. Con Ghirlandaio e Dürer non abbiamo a disposizione una segmentazione del linguaggio paragonabile”: F. Moretti e L. Impett, *Totentanz. «Operazionalizzare» le Pathosformeln di Aby Warburg*, in *La letteratura in laboratorio*, cit., p. 380.

14 F. Moretti, *Operazionalizzare»: o la funzione della misurazione nella moderna teoria letteraria*, in *La letteratura in laboratorio*, cit., p. 44.

15 Thomas Kuhn, *La funzione della misura nella scienza fisica moderna* (1961), in Id., *La tensione essenziale. Cambiamenti e continuità nella scienza*, a cura di G. Giorello, Einaudi, Torino 1985, pp. 1988.

16 F. Moretti, *Operazionalizzare»: o la funzione della misurazione nella moderna teoria letteraria*, in *La letteratura in laboratorio*, cit., p. 48.

17 C. Anderson, *The End of Theory: The Data Deluge Makes the Scientific Method Ob-*

difendersi da modelli sbagliati, semplicemente *non* devono più decidersi per un modello. La lettura dei *big data*, calcolata con strumenti di impressionante velocità, permette il riconoscimento di pattern che vengono tradotti *automaticamente* in analisi previsionali. In tal modo sembra non esserci più bisogno di un'ermeneutica laddove subentrano confronti diretti di dati (dove le correlazioni sostituiscono i nessi causali). È il caso esemplare dell'algoritmo di traduzione adottato da *Google translate*. Esso è basato su metodi puramente quantitativo-statistici e non ha bisogno né di teorie del linguaggio né di competenze scientifiche (se non quelle dei *data scientists*). Ora, se questa appare come la soluzione rivendicata con orgoglio dagli ingegneri informatici di Google – una forma di «soluzionismo digitale» direbbe E. Morozov –,¹⁸ le esperienze che stiamo citando ne dimostrano i limiti. Proprio ciò che viene dato per superfluo dall'ideologia tecnicistica, la necessità di una nuova epistemologia ed ermeneutica digitale, viene qui in primo piano nella riconfigurazione dei saperi e delle discipline umanistiche coinvolti nella rivoluzione digitale.

Moretti sottolinea come nell'individuazione delle formule di pathos è stata necessaria l'eliminazione del volto (come delle mani e dei vestiti e dei colori). È un'ipotesi discutibile, e gli studiosi ne sono ben consapevoli, ma è basata sull'idea che un'emozione facciale implica già un controllo dell'agitazione corporea. La figura è ridotta a uno scheletro fatto di dodici segmenti – la parte inferiore e superiore delle gambe, la colonna vertebrale, la parte inferiore e superiore delle braccia, le spalle, e il collo –: “un compromesso tra l'accuratezza anatomica e una riproducibilità coerente”¹⁹. Attraverso la misurazione che gli angoli degli arti creano tra di loro si arriva a uno schema iconografico. In questa riduzione schematica si perde chiaramente molto della figura ma il guadagno è la costruzione di un alfabeto per studiare le *Pathosformeln*, forme “che hanno imparato a riprodursi”²⁰: “Le formule concretizzano quello che nelle forme è una semplice potenzialità; sono forme che sono sopravvissute – che hanno raggiunto un *Nachleben*”²¹.

Applicato al pannello 46 di Mnemosyne, dedicato alla *Pathosformel* della Ninfa, il set di dati immessi ha permesso il riconoscimento di tutte le variazioni della formula. Successivamente le operazioni e gli algoritmi utilizzati, attraverso una serie di correzioni e passaggi, riescono a estrarre le formule di pathos dagli altri pannelli. Il risultato è sicuramente interessante e merita di essere sviluppato. Eppure la domanda che ci interessa e che gli autori si pongono è questa: gli scheletri possono essere qualcosa in più di potenziali impronte digitali? “Un'impronta digitale identifica, certo, ma non dice assolutamente niente della figura che ha riconosciuto.

solete, in *Wired*, 23/6/2008, <https://www.wired.com/2008/06/pb-theory/> (ultimo accesso: 14/13/2024). Cfr. B. Stiegler, *La società automatica*, Milano, Meltemi, 2019, pp. 61-97.

18 E. Morozov, *Internet non salverà il mondo. Perché non dobbiamo credere a chi pensa che la Rete possa risolvere ogni problema*, Milano, Mondadori, 2014, pp. 11-28.

19 F. Moretti e L. Impett, *Totentanz. «Operazionalizzare» le Pathosformeln di Aby Warburg*, in *La letteratura in laboratorio*, cit., p. 382.

20 Ivi p. 384.

21 *Ibidem*

L'identificazione non è l'analisi, forse non è neanche in realtà conoscenza, eccetto che in un senso molto ristretto. I nostri scheletri possono fare meglio di questo?"²².

3. Interpretare le *Pathosformeln*

Proprio la scoperta delle *Pathosformeln* e della loro sopravvivenza dimostra che lo schema in sé (o lo scheletro, come nel caso che stiamo analizzando) è solo la condizione dell'interpretazione. L'analisi quantitativa può essere soltanto una premessa alla lettura critica. Queste figure, in cui si nasconde allo sguardo dell'interprete il significato di un'epoca, come insegna Warburg, sono doppie: risalendo il fiume dell'origine la "Nympha-Musa si trasfigura e diviene Sirena – e da Sirena, ancora, Menade cacciatrice, spietata, cui si offrono anche sacrifici cruenti"²³. Un esempio di questa bipolarità delle immagini Warburg la ritrova nei suoi studi astrologici: un'immagine di Venere del Quattrocento può essere concepita come un pianeta, alla cui raffigurazione è attribuito un determinato effetto, o come un'evocazione della divinità classica dell'amore²⁴.

"La nozione di polarità può quindi aver avuto origine in questo ambito. La stessa astrologia conosce delle stelle che non sono in quanto tali né benefiche né malefiche, ma descrivono il loro significato dal contesto; Mercurio ne è l'esempio più importante, ma in una certa misura tutti i pianeti mostrano questa singolare caratteristica ambivalente. Anche Saturno, il più sinistro di tutti, diventa emblema della saggezza e della moderazione in quegli spiriti eletti in cui l'influenza maligna è neutralizzata da qualche attività positiva, ad esempio da Giove. La *Melancholia* di Dürer è l'espressione artistica di questa polarità"²⁵

Proprio il carattere dialettico e polarizzante di queste immagini tuttavia ci pone dinanzi a una questione. La ricerca del simile rischia di fagocitare il senso dell'individualità dell'immagine, che di volta in volta entra in un *milieu* carico di tensione. L'astrazione dal contesto rischia di autorizzare una ricerca che riporterebbe Warburg a un approccio meramente iconologico. Ma proprio questo approccio aveva esorcizzato la sua metodologia. Un rischio, allora, è che un sistematico ricorso ai metodi computazionali-quantitativi faccia perdere il tratto caratterizzante dello sguardo critico warburghiano.

Un altro pericolo è insito nell'operazionalizzazione in quanto tale. Essa riduce il comprendere al misurare, con il rischio che l'opzione per la misurabilità di un concetto ne espunga i tranni eccedenti. Ma proprio questi, ci ha insegnato Warburg, spesso hanno da dirci di più per comprendere il concetto. Se Moretti è consape-

22 Ivi, p. 387.

23 M. Cacciari, *Dell'inizio*, Adelphi, Milano 1990, p. 350.

24 A. Warburg, *Astrologica. Saggi e appunti 1908-1929*, a cura di M. Ghelardi, Torino 2019.

25 E. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, cit., p. 198.

vole di questa possibilità, ci chiediamo se la tendenza a un certo tipo di oggettività possa informare il mondo della ricerca persino in quei campi dove un altro tipo di intuizione dovrebbe costituire l'*habitus* del ricercatore²⁶.

Si verificherebbe una situazione simile a quella che Didi Hubermann riferendosi a Gombrich e Panowsky ha chiamato «esorcismo del *Nachleben*»²⁷. Questa mossa teorica che ha declassato la sopravvivenza dialettica a revival è basata secondo il critico francese su due operazioni. «La prima consiste nell'invalidare la struttura dialettica della sopravvivenza, cioè nel negare che un doppio ritmo, fatto di sopravvivenze e di rinascite, organizzi – e renda impura, ibrida – ogni temporalità di immagini»²⁸. La seconda operazione consiste «nell'invalidare la struttura anacronica della sopravvivenza»²⁹: riproiettando la distinzione tra sopravvivenza e rinascita. In tal caso, ad esempio, tutto la stratificazione temporale riconosciuta da Warburg nel Rinascimento viene livellata a una distinzione cronologica tra Medioevo e Rinascimento.

In definitiva, l'operazionalizzazione delle *Pathosformeln* si pone come un tentativo di coniugare l'approccio interpretativo di Warburg con gli strumenti analitici offerti dall'analisi computazionale. Questa operazione può portare a nuove prospettive e scoperte, ma è importante mantenere una consapevolezza critica sui limiti di un'analisi fortemente basata su algoritmi nel catturare la complessità e la stratificazione dei significati culturali. La sfida e il compito della ricerca sta nel trovare un equilibrio che valorizzi entrambi gli approcci, integrando la sensibilità interpretativa di Warburg con gli strumenti offerti dalla potenza analitica della tecnologia computazionale.

26 L'interesse maturato negli ultimi anni da Warburg per Giordano Bruno si colloca, a nostro avviso, in questa prospettiva. Cfr. C. D. Johnson, *In cammino verso Bruno: Synderesis e "intuizione sintetica"*, in A. Barale, F. Desideri, S. Ferretti (a cura di), *Energia e rappresentazione. Warburg, Panowsky, Wind*, a cura di Mimesi, Milano 2016, pp. 17-40.

27 Georges Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, cit., pp. 87-97.

28 Ivi, p. 89.

29 *Ibidem*

Angelica Rocca

Nome, immagine, gesto. Walter Benjamin tra linguaggio e tecnica

Abstract. This paper aims to draw a path through Benjamin's philosophy of language in its relation with media and technics, finding a start point in "name" and an arrival in "gesture". Reading the philosopher's essay, *On Language as such and on the Language of Man* (1916), we can stretch one key subject of this philosophy: language as *medium* in which both men and nature communicate. Language is mostly *community* every being takes part to, against the "bourgeois" conception of language as simple means of signification. This idea bares theological and mystical references, but it can be also related to later developments of Benjamin's work about technological reproducibility and its political uses. In the essay on language, the philosopher regards human "name" the translation for the mute language of things. Image and gesture, whose configurations are widely explored in Benjamin's works about photography, cinema and radio, can be seen as translations too, especially for their political implications.

1. Il punto zero della comunicazione

Il problema del linguaggio e della comunicazione umana attraversa l'intera opera di Walter Benjamin, a partire dagli scritti giovanili di ispirazione platonica e cabalistica sino alle sue opere sui media, improntate alla critica materialistica della cultura moderna. Si tratta di una questione che riveste un'importanza talmente capitale da assumere declinazioni e formulazioni anche differenti nel corso della sua parabola speculativa.

Il nostro intento non è tracciare qui un percorso complessivo, prendendo in esame tutti i testi di Benjamin che gravitano intorno alla questione del linguaggio. Il focus del nostro discorso è semmai mostrare come l'intento del giovane Benjamin di trovare nel linguaggio l'espressione perfetta dell'essenza spirituale dell'uomo, lo porti a confrontarsi sin da subito con i "limiti" del linguaggio tipicamente umano che trova espressione nella parola e pertanto con l'esigenza di esplorare forme alternative di comunicazione, anche nel confronto con le prospettive aperte dalla tecnica.

Per questa ragione, si potrebbe rintracciare una linea di congiunzione tra il saggio giovanile *Sulla lingua dell'uomo e sulla lingua in generale* (1916), in cui la comunicazione umana si scontra col limite ontologico dell'inespresso e gli scritti degli anni '30 – soprattutto *Esperienza e povertà* (1933) e *Il narratore* (1936) – che sondano invece le ragioni storiche di una crisi del linguaggio che si presenta come

tramonto della comunicazione orale, di quella che Benjamin definisce “narrazione”. Questa crisi endemica dello scenario moderno, per cui l’uomo è divenuto ormai incapace di scambiarsi esperienze a voce, si accompagna al fenomeno per cui, sempre entro lo stesso scenario, emergono altre modalità di percezione e trasmissione dell’esperienza umana, in particolare scandite dai ritmi della riproducibilità tecnica del reale.

Soffermiamoci però adesso sul saggio giovanile sulla lingua. Esso si presenta a tutti gli effetti come un inventario di concetti che, nel corso della maturazione filosofica di Benjamin, andranno incontro a ulteriori elaborazioni. L’intuizione più originale di *Sulla lingua dell’uomo e sulla lingua in generale* è una concezione della lingua non come mezzo di trasmissione di significati, bensì *medium* in cui ogni essere comunica all’altro il suo essere spirituale:

Che cosa comunica la lingua? Essa comunica l’essenza spirituale che le corrisponde. È fondamentale sapere che questa essenza spirituale si comunica *nella* lingua, e non *attraverso* la lingua. Non c’è quindi, un parlante delle lingue, se con ciò s’intende chi si comunica attraverso queste lingue. L’essere spirituale si comunica *in* e non *attraverso* una lingua – vale a dire che non è esteriormente identico all’essere linguistico. L’essere spirituale si identifica in quello linguistico solo in quanto è comunicabile [...] La lingua comunica quindi di volta in volta l’essere linguistico delle cose. [...] La risposta alla questione: Che cosa comunica la lingua? è quindi: Ogni lingua comunica sé stessa (Benjamin 1955, pp. 54-55).

La definizione della lingua come *medium*¹, dimensione in cui entrano in rapporto le essenze linguistiche delle cose che vanno a costituire il comunicabile della comunicazione ha delle conseguenze importanti. Innanzitutto, ciò comporta la strenua opposizione di Benjamin alla concezione borghese strumentale della lingua che afferma che “il mezzo della comunicazione è la parola, il suo oggetto la cosa, il suo destinatario un uomo” (Ivi, p. 57) e perviene piuttosto a un concetto di lingua che è – almeno originariamente, nella sua condizione edenica – *medialità pura*: lingua che non comunica altro che sé stessa.

Ma questa lingua per comunicare sé stessa, deve presentarsi come totalità onnipervasiva, comunità magica che “abbraccia il mondo intero”, unità partecipata dall’uomo e dalla natura, come “fiume ininterrotto che scorre dall’infimo esistente fino all’uomo e dall’uomo a Dio” (ivi, p. 70). La lingua, nella prospettiva benjaminiana, non è *comunicazione di*, ma *comunicazione in cui* e, in un senso più profondo, *comunità alla quale* partecipano, legate da rapporto di *metessi* prima ancora che di *mimesis*², le diverse compagini del reale.

1 Per un’analisi completa delle varie accezioni di “medium” nella filosofia benjaminiana si vedano in particolar modo i lavori di Pinotti e Somaini (Pinotti, Somaini 2012, pp. XII-XVI; Somaini 2018, pp. 103-106).

2 Generalmente l’affinità della filosofia del linguaggio benjaminiana al platonismo viene rintracciata nell’enfasi che il filosofo darebbe al concetto di *mimesis* nel saggio sulla facoltà mi-

La “cosa”, pertanto, non è degradabile a semplice oggetto di denotazione, entità esteriore alla comunicazione, sulla quale l’unico essere parlante, l’uomo, lancerebbe il cappio di una lingua che è suo patrimonio esclusivo. In quanto la creazione è avvenuta nel verbo divino, “espressione della potenza creatrice della lingua” (ivi, p. 61), tutto il creato in quanto tale partecipa della lingua, è immerso pienamente nella comunicazione che si manifesta in esso come “lingua muta delle cose”. L’uomo, a differenza degli altri esseri, invece, non è creato attraverso la lingua, non è *già* nella lingua³, ma la riceve in seguito come dono che si manifesta pienamente nella facoltà di denominare i suoi simili e l’altro da sé, come riflesso del verbo divino che raggiunge la più alta espressione nel *nome* (Baldi, Desideri 2010). Il rapporto dell’uomo con la lingua non è pertanto immediato, vicino a Dio come quello delle cose che sono incluse, “avvolte dalla lingua” e pertanto originariamente inesprese (Moroncini 2000, p. 22), bensì presenta il carattere mediato della *traduzione*. La lingua dell’uomo, allora, non è altro che traduzione della lingua muta della natura, che altrimenti rimarrebbe inespressa, nel *nome*, “l’essenza più intima della lingua stessa”, “ciò attraverso cui non si comunica più nulla e in cui la lingua stessa e assolutamente si comunica” (Benjamin 1955, p. 57) e pertanto costituisce una sorta di *punto zero della comunicazione umana*⁴. Il nome *comunica* nella misura in cui istituisce da un lato la comunità dell’uomo con Dio e dall’altro il legame con la lingua delle cose: sotto quest’aspetto esso confina con l’inespresso di una lingua altra da quella tipicamente umana. Concepire in senso tutt’altro che metaforico, la possibilità di una lingua altra, una “lingua muta” rispetto a quella che si esprime nel nome e nella parola umana, che coinvolge l’intero ambito del vivente e della materia inanimata ha conseguenze tutt’altro che neutrali alla luce delle successive riflessioni del filosofo di carattere materialista.

metica (Benjamin 1955, pp. 71-74); nonché nei successivi studi sull’opera d’arte, come attività originaria dell’uomo da cui *scaturisce* il linguaggio. Non è questa la sede per affrontare una questione così ampia come la *mimesis* sia in rapporto al linguaggio umano in generale che nella declinazione specifica che ne dà Benjamin: per un approfondimento più ampio sul tema segnaliamo il lavoro di Taussig (Taussig 1993). Ci preme sottolineare, però, che nel saggio del 1916 il rapporto linguistico che emerge più chiaramente non è quella dell’imitazione, bensì di “un’intercomunicazione nella traduzione” in cui il linguaggio umano e quello delle cose “partecipano” del nome divino (Hanssen 2004, pp. 58-59)

3 “Gli animali, infatti, non sono privi di linguaggio; al contrario, essi sono sempre e assolutamente lingua, in essi la *voix sacrée de la terre ingenuë* – che Mallarmé, ascoltandola nel canto di un grillo, oppone come *une e non-decomposée* alla voce umana – non conosce interruzioni né fratture. Gli animali non entrano nella lingua: sono sempre già in essa. L’uomo, invece, in quanto ha un’infanzia, in quanto non è sempre già parlante, scinde questa lingua una e si pone come colui che, per parlare, deve costituirsi come soggetto del linguaggio, deve dire *io*.” Anche se ispirato più esplicitamente alle teorie di Benveniste, e privo dei riferimenti teologico-metafisici di Benjamin, ci sembra che il discorso contenuto in *Infanzia e storia* di Agamben sul problema dell’inclusione dell’uomo nella lingua presenti chiari accenti benjaminiani (Agamben 1978, p. 50).

4 Distinguendo un piano del discorso da uno dei nomi, Agamben ravvisa come “la ragione non può trovare un fondo nel nome, non può venire a capo di essi” (Agamben 1983, p. 69).

Significa innanzitutto mettere in discussione, seppur debolmente, i presupposti di un antropocentrismo che si erge sul dogma dell'uomo come unico ζῷον λόγον ἔχον. Equivale quindi a porre le basi per rigettare più tardi, come si legge in *Esperienza e povertà*, "l'immagine umana tradizionale, solenne, nobile, fregiata di tutte le offerte sacrificali del passato" (Benjamin 1933, p. 366), la stessa immagine di cui si servono le classi dominanti per tenere sotto il giogo della storia gli oppressi.

Inoltre, pervenire a un concetto di *lingua generale* porterà Benjamin a rintracciare in seguito, nella storia dell'arte e della letteratura e dell'estetica in senso lato, possibilità linguistiche alternative alla purezza edenica del nome o semplicemente al paradigma verbale della significazione umana. Una prima alternativa, a cui si accenna già nel saggio sulla lingua, ma su cui non ci soffermeremo in questa sede per ragioni di spazio, viene esplorata ampiamente soprattutto dal Benjamin critico letterario, è quella del simbolo come "segno del non comunicabile" (Benjamin 1955, p. 69). Altri codici linguistici si presenteranno però anche nell'incontro coi mezzi di riproducibilità tecnica dell'opera d'arte, come *traduzioni* che non mirano ad esaurire l'inespresso della lingua generale, ma che conservano una sorta di tacita fedeltà con la lingua muta delle cose, un'affinità di gran lunga maggiore rispetto alla comunicazione nel nome e nella parola umana.

La traduzione immediata dalla lingua delle cose a quella dell'uomo nell'unità di un movimento linguistico che culmina nella parola di Dio si incrina in seguito alla cacciata dall'Eden, cade in un pervertimento che, rifacendosi alla filosofia kierkegaardiana, Benjamin definisce "ciarla" (Ivi, p. 66). Questo pervertimento non è altro che un distacco dalle cose, un allontanamento dalla conoscenza immediata di queste nel nome adamitico, a favore di una conoscenza astratta, di una comunicazione esteriore che scade nell'*eccesso* di nome. In seguito a questa caduta, anche la natura è sofferente, non solo perché chiusa nel suo mutismo, ma perché continuamente "strattonata" dai mille nomi che in un eccesso di ὄβρις le assegna la conoscenza umana, "vittima" di quell'iperdenominazione di cui si ammala la lingua post-babelica dell'uomo.

A fronte di quest'iperdenominazione della natura, dietro cui si cela l'astrazione irrispettosa della ragione scientifica e tenendo conto di una condizione storica di intraducibilità dell'esperienza in parole, di crisi del racconto orale, quali altre forme linguistiche potranno costituire un'alternativa ontologica e storica in cui ritrovare la *comunicazione* dell'uomo con l'uomo e dell'uomo con le cose?

2. Immagini "parlanti"

La parola *medium* ricorre in gran parte dell'opera benjaminiana, soprattutto nella sua fase giovanile, a partire dal già citato saggio sulla lingua in cui sta ad indicare "la regione ontologica" in cui affonda le sue radici la lingua delle cose (Somaini 2018, p. 105). Essa, tuttavia, non viene utilizzata per designare le nuove invenzioni della tecnica che consentono la comunicazione di massa nonché la riproduzione seriale delle tracce visive e sonore, quelli che comunemente defini-

remmo “mass media”. Per indicare questi ultimi, il Benjamin mediologo degli anni ‘30, preferisce utilizzare piuttosto *Apparat* e *Apparatur*, “apparato/i”, “apparecchiatura”, termini certamente meno carichi delle implicazioni teologico-metafisiche insite nel concetto di medium per come esso si presenta nell’opera giovanile e che sottolineano quindi “il carattere artificiale”, “convenzionale” delle nuove tecniche (Pinotti, Somaini 2012, p. XV). Tuttavia, le modalità estetiche inaugurate da questi *apparatur* si inseriscono pur sempre in quell’orizzonte complessivo di condizioni storico-sociali in cui avviene la percezione umana e che Benjamin indica sempre come “medium della percezione” (Benjamin 1989, p. 21)

Inoltre, l’approdo a una terminologia diversa non sottende necessariamente un mutamento drastico dello sfondo concettuale in cui si iscriveva la filosofia del linguaggio del giovane Benjamin, che anzi mira a un’idea di comunicazione che rispetti il senso etimologico del termine, come orizzonte di partecipazione *comune* a tutti gli uomini e alla natura intera. Si tratta di un’opposizione piuttosto esplicita a una concezione del linguaggio che vede in esso un canale di trasmissione unilaterale di significati, uno strumento maneggiabile in vista di scopi precisi da un determinato attore della comunicazione e che quindi implica il rivolgersi di quest’ultima soprattutto alla sua funzione retorica e persuasiva. Ma un tale “utilizzo” del linguaggio e dei linguaggi in generale, compresi quelli della tecnica, rientra a pieno titolo in quel pervertimento del senso più proprio della lingua che Benjamin definisce “ciarla”.

Nella prospettiva benjaminiana, il linguaggio, nella sua essenza originaria è già *comunicazione*, in quanto costituisce la “comunità inesauribile” dell’essere umano, il parlante per eccellenza, con “l’ordine della materialità naturale” (Contadini 2014, p. 48), che è “muta”, ma intrinsecamente linguistica.

Ma come comunica una natura muta? Innanzitutto, restituendo all’uomo il suo sguardo. Secondo la filosofia romantica, con cui Benjamin ha modo di confrontarsi in maniera approfondita nella sua dissertazione del ‘19, *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco* (Benjamin 1921), ogni cosa può essere conosciuta solo in quanto conosce sé stessa, ogni pensato pensa a sua volta, ogni oggetto osservato ci guarda. La natura che comunemente consideriamo inerte, inanimata, partecipa anch’essa del *medium* del pensiero, è immersa in quell’autocoscienza non dissimile dal concetto di *anima mundi* dei mistici medievali, che pervade una realtà che si costituisce come rete di connessioni magiche.

Se è evidente che la filosofia del linguaggio del primo Benjamin attinge a piene mani da questo “animismo” romantico nel pervenire ad una concezione di natura conoscente e comunicante prima ancora che conosciuta e comunicata, può essere forse meno noto come queste suggestioni magiche continuino a operare sommessamente anche nei lavori degli anni ‘30. Proprio qui entra in gioco da protagonista la problematica del “moderno” come campo di trasformazioni percettive aperto dall’avvento dei nuovi media (Pinotti 2016, pp. 93-108); trasformazioni che non possono lasciare immutata la comunicazione dell’uomo con l’uomo e dell’uomo con la dimensione naturale, sia esso il mondo animato, ma anche la materialità inanimata in cui è immersa la sua vita quotidiana.

Se guardare alle cose, paradossalmente, è pretendere che esse ci guardino a loro volta, ponendosi davanti all'obiettivo della macchina fotografica, ad esempio, questo scambio di sguardi, in cui risiederebbe la magia di un'esperienza unica, auratica, non sarebbe più consentito. È significativo che nel saggio, *Su alcuni motivi in Baudelaire* (Benjamin 1938), a più di dieci anni di distanza dal lavoro sul romanticismo, la definizione di "aura" e la distruzione cui essa va incontro nell'età moderna, si presenti inestricabilmente legata dello sguardo come τόπος mistico del rapporto uomo-natura:

Quel che nella dagherrotipia doveva essere sentito come inumano, si potrebbe dire mortale, era lo sguardo fissato (peraltro assiduamente) nell'apparecchio, mentre l'apparecchio riceve lo sguardo dell'uomo senza restituirgliene alcuno. Nello sguardo però è insita la pretesa di essere ricambiato da ciò a cui esso si dona. Dove tale attesa viene soddisfatta [...] allo sguardo tocca l'esperienza dell'aura nella sua pienezza. [...] L'esperienza dell'aura riposa sul trasferimento di una forma di reazione normale nella società umana al rapporto dell'inanimato o della natura con l'uomo. Chi è guardato o si crede guardato leva lo sguardo. Fare esperienza dell'aura significa conferirgli la capacità di levare lo sguardo (Benjamin 1938, pp. 887-888).

Ancora oggi tenere lo sguardo fisso, puntato nel "buco nero" dell'obiettivo richiede a volte uno sforzo di pazienza non indifferente. È un gesto che rivela tutta la sua assenza di spontaneità, di naturalezza, se solo si riflette sul fatto che, per una buona riuscita di un ritratto fotografico, chi scatta deve indicare esplicitamente al soggetto: "Guarda qui!".

Senza quel *guarda qui*, l'occhio devierebbe inevitabilmente altrove, attratto da altri oggetti, pronto a posarsi su esseri animati o cose cui può dare un volto, volto che lo specchio opaco dell'obiettivo (sia esso quello più visibile di una fotocamera professionale e a maggior ragione quello impercettibile di uno smartphone) non può restituire. Ancor di più, per il primo uomo immortalato attraverso la dagherrotipia, tecnica che prevedeva tempi di esposizione e quindi di posa decisamente più lunghi, tenere fisso lo sguardo in direzione dell'apparecchio, costituiva a tutti gli effetti un'esperienza *alienante*, "inumana". Inumana in quanto su questa esperienza con la macchina, differentemente dal contatto tradizionale uomo-materia, non vi si può proiettare ciò che c'è di più spontaneo per l'uomo: la dinamica azione-reazione della comunicazione non verbale, il rispondere ad esempio con uno sguardo, se si viene guardati.

Eppure, questo obiettivo che non restituirebbe all'uomo sguardo alcuno è per definizione anch'esso un occhio. È anzi *l'occhio* per eccellenza, quello capace non di rappresentare mimeticamente la realtà, bensì di riprodurla in sé e per sé, automaticamente, nella sua *obiectività*, spogliata dai veli delle aspettative e dei preconcetti della soggettività umana (Bazin 1958, pp. 13-17; Dall'Asta 2012, p. 95). Tuttavia, l'obiettivo fotografico è pur sempre un occhio senza volto: non solo è ingenuo sperare che possa ricambiare il nostro sguardo, ma fissarlo diviene persino inquietante, sinistro. Chi potrebbe nascondersi dietro

quest'occhio in cui guardiamo senza scorgervi nulla, ma che allo stesso tempo ci guarda a sua volta indisturbato, non consentendo uno *scambio* vicendevole di sguardi?

È forse questa la domanda che sorge fatalmente davanti al primo occhio senza volto della storia umana. Ad ogni modo, non è corretto vedere in questo interrogativo solo l'espressione di un sentimento di ingiustificata tecnofobia. Opportunamente formulato, esso risuona in tutte le sue implicazioni squisitamente politiche anche nella riflessione benjaminiana intorno al concetto di aura, contenuta negli appunti preliminari al lavoro su Baudelaire: "In una tale situazione diventa estremamente importante poter studiare in pace quelli che appartengono alle classi inferiori, senza essere studiati a propria volta. Una tecnica che permetta questo ha qualcosa di straordinariamente rassicurante, anche se può essere utilizzata variamente per altri scopi" (Benjamin 1999, p. 25).

Da un lato le nuove tecniche di riproduzione del reale consentirebbero un ampliamento degli spazi di controllo che si gioca a favore dell'autoaffermazione delle classi dominanti, nonché del potere giudiziario e politico, soprattutto nelle manifestazioni storiche più reazionarie e autocratiche di quest'ultimo. Come osserva Benjamin, nella prima stesura del saggio su Baudelaire:

A partire dalla Rivoluzione francese, una capillare rete di controlli si era progressivamente stretta intorno alla vita borghese. La numerazione delle case è un buon esempio del procedere della normazione nelle metropoli [...] Al processo di controllo amministrativo dovevano venire in soccorso delle misure tecniche. Nella storia di questo processo, l'invenzione della fotografia costituisce una cesura. Per la criminalistica essa ha un significato non inferiore di quello avuto dalla stampa per la letteratura. Con la fotografia per la prima volta è possibile fissare in maniera duratura e univoca le tracce di un essere umano (Benjamin 1969, pp. 131-132).

Uno dei primi utilizzi sociali della tecnica fotografica fu proprio la foto segnaletica, quello che il suo stesso inventore, Alphonse Bertillon, battezzò *portrait-parlair*: un'immagine *parlante*, più "parlante" dei *verbali* della polizia nel fornire i dettagli necessari per identificare e *fissare* l'identità del presunto colpevole. Nella seconda metà dell'Ottocento, aggiungendosi a strumenti quali la perizia psichiatrica⁵, la fotografia si costituì, quale alleata delle scienze forensi e della nascente antropologia criminale in quel processo di profilazione dell'individuo socialmente pericoloso, di costruzione dell'immagine del "tipo criminale", contribuendo collateralmente alla stigmatizzazione di determinate minoranze etniche sulla base dell'associazione pseudoscientifica tratti somatici-tendenze criminali (basti pensare all'archivio fotografico di Lombroso).

5 Per un discorso genealogico in merito alla nascita del sapere psichiatrico nei tribunali e della perizia come dispositivo del potere giudiziario, si veda naturalmente la ricerca di Foucault portata avanti in particolare in una serie di lezioni degli anni Settanta al Collège de France: *Gli Anormali* (Foucault 1999).

Spostandoci alla storia più recente, rinveniamo come la tecnica si presti facilmente ai fini propagandistici di quell’“estetizzazione della politica” denunciata nel saggio del ‘36 sull’opera d’arte (Benjamin 1989, p. 49). È sufficiente pensare ai filmati delle grandi adunate dei regimi totalitari, di cui solo il movimento della cinepresa e non il “fermo immagine” di un affresco – per quanto esteso questi possa essere – poteva restituire il “sublime” a un tempo matematico e *dinamico* della folla.

Dall’altro lato, la stessa tecnica, specifica Benjamin, “può essere utilizzata variamente per altri scopi” (Benjamin 1999, p. 25). D’altronde, la fotografia in misura minore e poi il cinema in misura maggiore, fungono da traino per quel processo storico che conduce gradualmente le masse a portarsi sempre più vicine le cose, senza bisogno di autorità intermedie, e quindi a congedarsi definitivamente da quell’aura che è “apparizione unica di una lontananza” (Benjamin 1931, 1989), “sogno” (Benjamin 1999). Alla distruzione di questo sogno seguirebbe il risveglio delle classi subalterne, il cui sguardo diviene “desto”, “insistente”, come non lo è mai stato nella storia, capace di sostituire il disprezzo verso i propri oppressori a un atteggiamento di docile sottomissione paragonabile alla devozione dell’amata per l’amato (*Ibidem*). Questo sguardo che si desta potrebbe guadagnare notevoli *spazi di gioco* (Hansen 2004). Benjamin rivela come la conquista di questi spazi e il conseguente utilizzo in direzione rivoluzionaria ed emancipatrice per l’uomo in generale, prima ancora che dipendere da una precisa volontà politica, sia una possibilità insita già nelle peculiarità tecniche dello stesso medium fotografico.

Come abbiamo già osservato, la metamorfosi dello sguardo introdotta dalla fotografia distrugge l’aura come manifestazione di quella κοίνοια magico-onirica che lega l’uomo alle cose.

Tuttavia, lo sguardo restituito dal medium fotografico è pur sempre uno sguardo ampliato sino a cogliere l’infinitamente grande e l’infinitamente piccolo del reale: in questo ampliamento può risiedere un’altra possibilità di ricondurre il soggetto umano alla natura vivente e inanimata, nel medium di un linguaggio alternativo al dispotismo asettico del λόγος scientifico.

Nella recensione alla raccolta fotografica di Karl Blossfeldt, *Novità sui fiori* (1928), primo testo benjaminiano dedicato interamente alla fotografia, emerge come quest’ultima apra a una visione inedita del mondo naturale. La tecnica dell’ingrandimento e dell’inquadratura ravvicinata, utilizzata da Blossfeldt per catturare i dettagli delle forme vegetali, conduce lo sguardo dell’uomo direttamente in quei “punti dell’esistenza” dove di solito non si sofferma e da cui invece “zampilla un geysir di nuovi mondi di immagini” (Benjamin 1928, p. 222). Ed è proprio l’immagine, in quanto dimensione linguistica alternativa alla parola, a tradurre adeguatamente quella lingua muta della natura fraintesa dalla ciarla e dall’iperdenominazione in cui cade la comunicazione umana dopo aver perso l’immediatezza paradisiaca.

Il silenzio dell’immagine appare rispettoso di un altro silenzio: quello della natura. Nell’immagine si gioca la possibilità di rispondere all’imbarazzo che coglie la parola nel suo dire troppo o troppo poco, nel suo cozzare con l’inespresso

della lingua di fronte alla complessità del mondo. Adamo nel dare un nome a viventi e non viventi non fa che tradurre la loro lingua muta, ma denominare gli esseri con un suono, è comunque chiamarli al proprio cospetto, costringerli a staccarsi gli uni dagli altri.

Il nome, pur costituendosi come *punto zero* della comunicazione, è già in un certo senso una prima forma di astrazione, uscita dall'unità edenica della natura.

Da novello Adamo, lo scienziato separa gli esseri nelle tassonomie, stacca la foglia dal ramo per portarla sotto la lente del microscopio, lasciandosi sfuggire il principio naturale e creativo per eccellenza: la variazione che si dà nel *continuum* organico delle forme, la verità somma "natura non fecit saltus", che Benjamin in maniera significativa trova preservata nei ritratti vegetali di Blossfeldt, nelle immagini restituite dalla tecnica fotografica.

Il saggio *Sulla lingua*, pur includendo nel linguaggio l'altro dall'uomo, presentava un residuo di antropocentrismo nel configurare il nome come la dimensione in cui Adamo completa la creazione dando parola agli altri esseri altrimenti muti, in una raffigurazione affine a quella della Genesi che lo vede signore della natura (Hanssen 2004, p. 59).

In *Novità sui fiori*, invece, nell'immagine fotografica si prospetta la figura di un umano trasformato in "lillipuziano" (Benjamin 1928, p. 224), pronto a chinare l'orecchio al cospetto della lingua silenziosa della natura, a prendere nota dalla stupenda varietà delle sue forme.

È la tecnica dell'uomo che ingrandendo ridefinisce le proporzioni tradizionali: dischiude tesori nel piccolo e ridimensiona il grande. Ingrandire attraverso l'obiettivo fotografico non significa inseguire i "giganti", ma scovare i "folletti": intercettare il minuscolo, l'insignificante, il dimesso, il marginale.

In questo sguardo educato, richiamato all'appello dai dettagli quotidiani, risiede forse l'opportunità della tecnica più carica di risvolti politici.

In *Piccola storia della fotografia* (1931), Benjamin riserva grande spazio al "Busoni della fotografia": il francese Eugène Atget (Benjamin 1931). Perché la sua opera è nella prospettiva del filosofo capitale?

Nelle foto di Atget sparisce l'ultimo residuo auratico che caratterizzava le primissime foto e che le rendeva affini ai ritratti dell'arte "culturale" del passato: il volto umano, il più delle volte immobile, ripreso in posizione frontale, incorniciato in una forma ovale⁶. Le foto di Atget sono piuttosto ambienti deserti come "scene del delitto" (Ivi, p. 244): strade parigine abbandonate, vicoli in cui l'occhio addestrato del fotografo scova "stoviglie non ancora rigovernate, tavole ancora apparecchiate" (Ivi, p. 238), particolari di vita quotidiana delle classi subalterne. Raramente ospitano soggetti umani e mai in primo piano. La presenza dell'uomo assume in queste foto un carattere quasi irrisorio, "accidentale": la sua

6 Sulla persistenza di un residuo auratico che Benjamin individua nei primi ritratti fotografici e che invita a riconsiderare la tradizionale dicotomia tra aura e fotografia, si veda la riflessione di Duttlinger (Duttlinger 2008).

apparizione è pienamente legata alla vita delle cose e soprattutto alla loro rovina, agli scarti di quel processo produttivo da cui è spesso escluso e che tuttavia ha un effetto potente sulla sua vita quotidiana, come testimonia il cenciaino, che compare *quasi per errore* rispetto al cumulo di stracci che domina l'inquadratura (Solla 2013, p. 12).

Ma il carattere eversivo dell'opera di Atget non consiste esclusivamente nell'eleggere a "soggetto" dei propri ritratti lo *chiffonier* di baudeleriana memoria, il resto umano che l'Industria ha relegato ai margini della metropoli assieme al proprio resto materiale.

Il silenzio di queste foto, di queste strade vuote, il "rischiamento del particolare" (ivi, p. 239), si contrappone idealmente alle immagini roboanti presentate da qualsiasi utilizzo propagandistico della tecnica. Il piccolo sfida il monumentale; il consueto, catturato da uno sguardo insolito, l'unicità epica. Le inquadrature decentrate, le riprese di sbieco, la prospettiva tradita col suo effetto straniante, di grande ispirazione per i surrealisti, sono il perfetto contraltare delle riprese aeree, dei grandi quadri di quelle immagini inserite nel contesto delle narrazioni celebrative e trionfali dei totalitarismi. Anche qui a "risuonare" è sempre la lingua muta delle cose, dettagli di quella materia in cui è costantemente immersa l'esistenza quotidiana dell'uomo nella sua interazione con l'ambiente sociale e materiale, in un utilizzo del medium fotografico che corre in parallelo rispetto all'operazione della critica materialista del reale.

Ma qual è la caratteristica peculiare dell'immagine fotografica (e in seguito cinematografica) che la rende più adeguata di quella pittorica nel tradurre la lingua muta della materia?

In fondo anche un disegno, un'illustrazione o un dipinto è un'immagine silenziosa del mondo. Tuttavia, la rappresentazione pittorica tradisce sempre l'impronta soggettiva di chi crea, impronta che si riversa nel tratto peculiare del *genio*, nello sguardo personale sulla natura da cui possono sbocciare i girasoli vibranti di un Van Gogh o i fiori animati di Grandville, la cui arte è l'emblema di quel "procedimento così poco obiettivo" per cui "sui puri figli della natura viene impresso il marchio d'infamia del volto umano" (Benjamin 1928, p. 222)⁷.

La fotografia invece non si pone come mera rappresentazione della realtà, né si limita ad una sua semplice interpretazione (pur presente nel tipo di inquadratura o nella prospettiva scelta dal fotografo), ma è piuttosto una sua "miniatura", appare a tutti gli effetti come un "pezzo di mondo" (Sontag 1973, p. 4), ottenuto in un passaggio dal reale all'*obiettivo* della fotocamera che è automatico, privo dell'intervento umano, mediato esclusivamente dalla tecnica. Il saggio sulla lingua, riferendosi alla pratica scultorea e pittorica, alludeva a una "lingua materiale",

7 Quello di Benjamin su Grandville non è di certo un giudizio di valore negativo: la sua arte è anzi riconosciuta dal filosofo come geniale. L'intento è piuttosto mostrare la differenza sostanziale che intercorre tra il suo lavoro e quello di Blossfeldt che non è altro che la differenza tra il linguaggio fotografico e quello pittorico come traduzioni più o meno fedeli del linguaggio del reale.

“inacustica”, ad “un’affinità materiale delle cose nella loro comunicazione”, a cui l’uomo sembrerebbe non prendere parte (Benjamin 1955, p. 69).

Paradossalmente, nello statuto della fotografia, è proprio grazie a questa “comunicazione materiale” che avviene tra l’oggetto e la fotocamera, a prescindere dalla mediazione umana, che si instaura una vicinanza inedita tra l’uomo e le cose.

In questo venire incontro dell’oggetto al soggetto della percezione, nel rapporto maggiormente ravvicinato che si instaura tra la collettività e il reale grazie all’espontività maggiore data dalla riproducibilità tecnica, le masse non si determinano come soggetti passivi della visione. Semmai, per la prima volta nella storia, potrebbero partecipare realmente di una comunicazione col mondo umano e materiale che, pur essendo mediata dagli *apparatur* della tecnica, può assurgere a una dimensione comunicativa pienamente democratica e universale e pertanto maggiormente immediata, secondo l’auspicio della filosofia benjaminiana.

3. Interrompere e partecipare

Nella concezione benjaminiana della lingua come *medium* in cui ogni cosa nominata *si* comunica a sua volta, non trovano posto categorie come oggetto di denotazione, mittente e destinatario.

Una maggiore potenzialità di fluidificazione di queste categorie della teoria della comunicazione classica è insita ancor di più nella tecnica di due media in particolare: il cinema e la radio, le cui modalità di fruizione interattiva *potrebbero* congedare la classica separazione pubblico/interprete.

Cosa c’entra in tutto questo il gesto? E che funzione ha la tecnica nel ridare il gesto all’uomo, nel riportarlo a una modalità comunicativa per così dire primitiva, *animale*?

La nostra ipotesi è che, nonostante le apparenze che portano ad associare al cinema l’espressione dell’immagine⁸, e alla radio quella della parola, entrambi i media possono essere analizzati entro il paradigma del gesto. Ciò è possibile a patto di intendere con questi non solo una forma di comunicazione alternativa al linguaggio verbale, ma innanzitutto una modalità peculiare di inserirsi nel tempo e partecipare attivamente ai suoi accadimenti, di ritmare diversamente il reale (Solla 2023, pp. 118-138). Insomma, il gesto non dovrebbe essere considerato semplicemente una declinazione particolare dell’agire che non risponda a un fine ad esso esteriore, affine alla pratica del gioco.

Come si legge nella prima stesura del testo dedicato a Brecht, *Che cos’è il teatro epico* (1931), il gesto non risponde nemmeno alla funzione di “illustrare un’azione”, come generalmente si pensa, bensì di “interromperla” (Benjamin 1977, p.

8 Considerando che le immagini del cinema non sono né “pose eterne”, né “sezioni immobili del movimento”, bensì immagini che sono esse stesse in movimento, “immagini-movimento” (Deleuze 1983), “la rigidità mistica dell’immagine è spezzata” e ad essa è necessario sostituire il concetto di “gesto” (Agamben 1992).

373). Piuttosto, il suo principio coincide quindi con quello del montaggio discontinuo delle immagini nel film, principio che rende “l’intermittenza la misura temporale del cinema” (Benjamin 1982, p. 421). C’è però una figura in cui si condensa e si mostra nel suo massimo splendore questo rapporto del gesto col montaggio filmico: Charlie Chaplin.

Cos’ha di particolare la mimica di Chaplin? Prima dell’avvento delle sue pellicole, non esisteva al di fuori del cinema una gestualità propriamente teatrale? O potremmo dire che prima di Charlot l’uomo non conosceva il gesto? Niente affatto. Semplicemente Chaplin, a differenza del tradizionale mimo, “monta l’uomo nel cinema”. Il suo gesto in quanto tale esiste solo nel *medium* del linguaggio cinematografico:

Il cinema chapliniano è quello che ha avuto il maggior successo. La ragione di ciò è che la gestualità di Chaplin non è propriamente teatrale. Non avrebbe potuto resistere sulla scena [...]. Chaplin monta l’uomo nel cinema. La novità della gestualità chapliniana è che essa scompone i movimenti dell’espressività umana in una serie di piccole innervazioni [...]. È sempre la stessa brusca successione di movimenti, che eleva la legge della sequenza filmica delle immagini a legge della comicità umana (Benjamin 1974, pp. 51-52).

Perciò, ancor di più del teatro, il linguaggio del cinema eleva il gesto a legge della motricità umana e – ai fini del nostro discorso – oseremmo aggiungere, della comunicazione generale. È il carattere intermittente, il procedere a scossoni delle immagini cinematografiche che espone l’inserirsi nella temporalità peculiare del gesto, che rivela la sua natura di interruzione dell’agire e di opposizione al divenire come flusso continuo.

Pertanto, è possibile rinvenire nel gesto il linguaggio paradigmatico di un contesto comunicativo, mediale e soprattutto artistico, in cui predomina il montaggio come procedimento di “cucitura” chirurgica del prodotto che pone fine a qualsiasi aspirazione di totalità dell’opera d’arte e mina in questo modo la ricezione passiva del pubblico, la contemplazione immersiva, l’immedesimazione che a teatro culmina nella catarsi aristotelica. Il gesto, in quanto interruzione (Marchesoni 2018, pp. 63-66), instaura un rapporto alternativo e per certi versi innovativo tra autore e pubblico, tra il “mittente” e il “destinatario” della comunicazione tradizionale che a questo punto non possono definirsi più tali.

Davanti a un dramma che non è propriamente “*δράμα*”, in quanto l’azione scenica è costantemente interrotta, davanti a una rappresentazione quale quella del teatro epico brechtiano che rinuncia alla messa in scena totale per comporsi di frammenti, didascalie, lo spettatore non può immedesimarsi, piuttosto è continuamente stratonato, interpellato, costretto a interrogarsi, a partecipare attivamente all’azione scenica e comunicativa in senso lato⁹.

9 Tipico del teatro brechtiano sarebbe l’effetto di *straniamento* da non confondersi con la distanza auratica dell’arte tradizionale: esso rompe l’illusione ingenua dell’identità tra la cosa

Allo stesso modo, nell'ascolto di un radiodramma che monta assieme voci, suoni e rumori più disparati, l'uditore può instaurare un rapporto maggiormente interattivo col medium radiofonico, pervenendo a un superamento di quella separazione ancora imperante tra operatore e pubblico che Benjamin depreca nel frammento *Riflessioni sulla radio* (1930 circa), in quanto assolutamente contraria agli stessi "fondamenti tecnici" del medium radiofonico:

È proprio dello spirito della radio il fatto di condurre dinnanzi al microfono un numero qualsivoglia di persone per una qualsivoglia occasione; di trasformare il pubblico in testimone di interviste e dialoghi in cui prende la parola ora questo ora quello. Mentre in Russia si stanno tirando le naturali conseguenze dagli apparati, da noi domina il campo in modo pressoché incontestato il monotono concetto della "presentazione" [,] sotto il cui segno l'operatore si contrappone al pubblico (Benjamin 1991, p. 293).

In questo senso anche la radio dovrebbe prendere le mosse dal teatro brechtiano o dal cinema chapliniano, riponendo nel montaggio l'opportunità di una maggiore popolarizzazione e di una messa in atto del suo potenziale dialogico e democratico. Ciò sarebbe possibile recuperando un linguaggio prettamente "gestuale", laddove gestuale in questo caso non coincide con "muto", ma con un'interruzione dell'agire comunicativo dell'operatore, del paradigma "monologico" della presentazione, che pertanto lascia spazio all'interazione col pubblico, alla *comunicazione* in quanto tale.

Inoltre, proprio il gesto in quanto tale si pone come la sfida più coraggiosa nei confronti di quella lingua piegata alla comunicazione di significati specifici. Nella sua contrapposizione all'agire guidato da un fine e quindi orientato a un preciso significato, il gesto può definirsi come *mezzo puro* (Agamben 1992; 2017, pp. 115-138; 2018), oppure, utilizzando un termine che si addice ad esso in misura maggiore di quanto non avvenisse per il nome, *pura medialità*.

Proprio il gesto, nel suo non riferirsi a nessuna cosa in particolare, esibisce la pura *medialità* della lingua, a patto di intendere questa *medialità* semplicemente come il luogo ontologico di incontro tra gli esseri, "con l'altro in quanto altro" (Moroncini 1984, p. 205) e, in un senso eminentemente politico, come spazio che si apre alla comunità partecipata della collettività, soprattutto nell'orizzonte dei nuovi linguaggi inaugurati dalla tecnica.

Bibliografia

Agamben G.
1978 *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Einaudi, Torino.

e la sua rappresentazione e invita perciò ad aguzzare la vista per avere accesso alla distanza, alla differenza delle cose (Didi-Huberman 2009, cap. II).

- 1983 *Lingua e storia. Categorie linguistiche e categorie storiche nel pensiero di Walter Benjamin* in L. Belloi, L. Lotti (a cura di), *Walter Benjamin. Tempo storia linguaggio*, Editori Riuniti, Roma.
- 1992 *Note sul gesto*, in “Traffic”, vol.1, in Id., *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Bollati Boringhieri, Torino 1996, pp. 45-53.
- 2017 *Karman. Breve trattato sull'azione, la colpa e il gesto*, Bollati Boringhieri, Torino.
- 2018 *Per un'ontologia e una politica del gesto* in “Giardino di studi filosofici”, <https://www.quodlibet.it/toc/404>.
- Baldi M, Desideri F.
- 2010 *Benjamin*, Carocci Editore, Roma.
- Bazin A.
- 1945 *Ontologie de l'image photographique* in Id., *Qu'est-ce que le cinéma*, Cerf, Parigi 1990, pp. 9-17.
- Benjamin W.
- 1921 *Der Begriff der Kustkritik in der deutschen Romantik*, Verlag A. Francke, Berna, tr. it. di C. Colaiacomo, *Il concetto di critica nel Romanticismo tedesco* in *Opere Complete I*, a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2008, pp. 353-449.
- 1928 *Neues von Blumen* in “Die literarische Welt”, IV, n. 47, tr. it. di A. Pinotti e A. Somaini, *Novità sui fiori*, in Id., *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Einaudi, Torino 2012, pp. 221-224.
- 1931 *Kleine der Geschichte der Photographie* in “Die Literarische Welt”, n. 38-39-40, tr. it. di A. Pinotti e A. Somaini, *Piccola storia della fotografia* in Id. *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, cit., pp. 225-244.
- 1933 *Erfahrung und Armut* in “Die Welt im Wort”, I, n. 10, tr. it. di A. Pinotti e A. Somaini, *Esperienza e povertà* in Id. *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, cit., pp. 364-369.
- 1936 *Der erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Leskov*, in “Orient und Occident”, vol. III, tr. it. di R. Solmi, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolai Leskov* in *Angelus Novus*, cit., pp. 247-274.
- 1939 *Über einige Motive bei Baudelaire* in “Zeitschrift für Sozialforschung”, vol. VIII, n. 1/2, tr. it. di B. Chitussi, *Su alcuni motivi in Baudelaire* in Id., *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, Neri Pozza Editore, Vicenza 2019, pp. 853-893.
- 1955 *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* in *Schriften*, a cura di G. Adorno, T. Adorno, Suhrkamp, Francoforte, tr. it. di R. Solmi, *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo* in Id., *Angelus Novus*, cit., pp. 53-70.
- Über das Mimetische Vermögen in Schriften*, a cura di G. Adorno, T. Adorno, Suhrkamp, Francoforte, tr. it. di R. Solmi, *Sulla facoltà mimetica* in Id., *Angelus Novus*, cit., pp. 71-74.
- 1971 *Was Ist das Epische Theater* in R. Tiedeman (a cura di), *Versuche über Brecht*, Suhrkamp, Francoforte, tr. it. di E. Ganni, *Che cos'è il teatro epico* in Id., *Opere Complete IV*, a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2002, pp. 359-373.
- 1974 *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire* in Id., *Gesammelte Schriften*, cit., vol. I/3, tr. it. di B. Chitussi, *La Parigi del Secondo Impero in Charles Baudelaire* in Id., *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, cit., pp. 633-715.
- Appendici a L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* in Id., *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedeman, H. Schweppenhäuser, Suhrkamp, Francoforte, vol. I/3, tr. it. di A. Pinotti e A. Somaini, in Id., *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, cit., pp. 50-55.

- 1989 *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Zweite Fassung)* in *Gesammelte Schriften*, cit., vol. VII/1, tr. it. di A. Pinotti e A. Somaini, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (prima stesura dattiloscritta) in Id., *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, cit., pp. 17-49.
- 1991 *Reflexionen zum Rundfunk* in *Gesammelte Schriften*, cit., vo. II/3, tr. it. di A. Pinotti e A. Somaini, *Riflessioni sulla radio in Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, cit., pp. 293-294.
- Contadini D.A.
- 2014 *Lingua traduzione comunità. Sulla filosofia del linguaggio di Walter Benjamin* in "Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio", numero monografico *Walter Benjamin, Gerschom Scholem e il linguaggio*, pp. 43-58.
- Dall'Asta M.
- 2012 *Benjamin/Bazin: dall'aura dell'immagine all'aura dell'evento* in A. Canadè (a cura di), *Benjamin. Il cinema e i media*, Pellegrini, Cosenza, 2012.
- Deleuze G.
- 1983 *L'image-mouvement*, Les Éditions de Minuit, Parigi, tr. it. *L'immagine-movimento*, Einaudi, Torino 2016.
- Didi-Huberman G.
- 2009 *Quand les images prennent position. L'oeil de l'histoire*, vol. I, Les Editions de Minuit, Parigi, tr. it. *Quando le immagini prendono posizione. L'occhio della storia*, Mimesis, Milano 2018.
- Duttlinger C.
- 2008 *Imaginary Encounters: Walter Benjamin and the Aura of Photography* in "Poetics Today", vol. XXIX, n. I, pp. 79-101.
- Foucault M.
- 1999 *Les Anormaux. Cours au Collège de France 1974-1975*, Seuil/Gallimard, Parigi, tr. it. di V. Marchetti, A. Salomon, G. Ferrari, *Gli Anormali. Corso al Collège de France (1974-1975)*, Feltrinelli, Milano 2019.
- Hansen M.B.
- 2004 *Room-for-Play: Benjamin's Gamble with Cinema* in "October", vol. CIX, *Summer 2004*, pp. 3-45.
- Hanssen B.
- 2004 *Language and mimesis in Walter Benjamin's work* in D.S. Ferris (ed.), *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 54-72.
- Marchesoni, S.
- 2018 *Gesto* in A. Pinotti (a cura di), *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, Einaudi, Torino, cit., pp. 63-66.
- Moroncini B.
- 1984, *Walter Benjamin e la moralità del moderno*, Cronopio, Napoli, 2009.
- 2000 *La lingua muta. Benjamin, Celan e il problema della lingua* in Id., *La lingua muta e altri saggi benjaminiani*, Filema, Napoli, pp. 11-34.
- Pinotti A.
- 2012 *Introduzione* (con Somaini) a W. Benjamin, *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, cit., pp. IX-XXIII.
- 2016 *Benjamin e l'ipotesi di un'altra percezione. Pre e post-storia di una questione controversa* in M. Montanelli e M. Palma (a cura di), *Tecniche di esposizione. Walter benjamin e la riproduzione dell'opera d'arte*, Quodlibet, Macerata, pp. 93-108.

- Solla G.
2013 *Memoria dei senza nome. Breve storia dell'infimo e dell'infame*, Ombre Corte, Verona.
- 2023 *Walter Benjamin. Pensare per immagini, inventare gesti*, Feltrinelli, Milano.
- Somaini A.
2018 *Medium e apparat* in A. Pinotti (a cura di), *Costellazioni. Le parole di W. Benjamin*, cit., pp. 103-106.
- Sontag S.
1973 *On Photography*, Farrar, Straus and Giroux, New York, tr. it. *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino 2004.
- Taussig M.
1993 *Mimesis and Alterity. A particular history of the senses*, Routledge, New York.

Enrico Palma

Parola e tecnica. L'eclissi del linguaggio come eclissi dell'umano

Abstract. The essay attempts to articulate a reflection on the language-technique relationship, focusing in particular on the negative influence that technique determines on the linguistic essence of human. Our premise is that current times are an era of cultural and spiritual decline, as this linguistic essence is increasingly lacking. To discuss causes, origins and possible escape routes from this trap, here we try to decline a free dialogue with Heidegger's later work, mostly following this argumentation: the concealment of essence of entity carried out by technique; the relationship between word, technique and unveiling; the re-appropriation of entity and lost essence of human through an idea of science and knowledge that is absolutely not subjugated by contemporary technical deployment, which knows how to redeem language and listen to it again.

1. Introduzione: parola e povertà

Una delle più notevoli caratteristiche del nostro tempo è il regresso della parola. Parola, per elencare alcuni dei suoi significati, come comunicazione, dialogo, espressione, eleganza, segno distintivo del pensiero. Parola anche come sineddoche di cultura, elevazione intellettuale, civiltà. O anche come peculiarità di una temperie, come sua rappresentazione.

Se, con Aristotele, l'uomo è l'animale che parla, ζῷον λογικόν¹, che interpreta il mondo sulla base di ciò che la parola coglie e comunica², se è in qualche maniera interpretato e parlato dal linguaggio del mondo, allora stiamo assistendo a un cambiamento, forse alla scomparsa del paradigma della parola verso un'altra dimensione, all'affermazione di un altro modo di dire l'essenza dell'umano.

1 Secondo Heidegger "il λέγειν era per i Greci talmente onnipervasivo che proprio riferendosi a tale fenomeno e muovendo da esso giunsero alla definizione di uomo, denominandolo ζῷον λόγον ἔχον", in M. Heidegger, *Platon: Sophistes* (GA 19), hrsg. von I. Schüßler, Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M. 1992; tr. it. di A. Cariolato, E. Fongaro, N. Curcio, *Il «Sofista» di Platone*, Milano 2013, p. 62.

2 Ricordo questa intuizione di matrice heideggeriana e gadameriana: "È il linguaggio che 'parla l'uomo', il che significa che se gli esseri umani sono ciò che sono è perché essi vengono al mondo in un ambiente linguistico ben preciso, che determina il loro modo di caratterizzare il mondo, di interpretarlo, di viverlo, di abitarlo", in A.G. Biuso, *La lingua come dimora/mondo*, in *L'idioma di quel dolce di Calliope labbro. Difesa della lingua e della cultura italiana nell'epoca dell'anglofonia globale*, a cura di S. Colella, D. Generali, F. Minazzi, Mimesis, Milano-Udine, pp. 195-214, qui p. 212.

Il fatto che la parola come complessità della comunicazione stia venendo meno ci sembra uno dei tratti inesorabili di quest'epoca, determinando con ciò un impoverimento intellettuale, etico e culturale: in sostanza il crollo, forse inarrestabile, di una civiltà che è stata indubbiamente fino ai tempi più recenti una civiltà della parola. Una parola che è *la* struttura sia nelle sue relazioni interne che in quelle con il mondo, di cui dovrebbe essere portavoce e garante, ma che invece è ridotta all'istante, mutilata nella sua grafia, priva di voce e lacerata dalla messaggistica, minimizzata nei discorsi, consumata come merce, confinata dagli eccessi del moralismo (vedi *Politically Correct*³), semplificata nella comunicazione politica, tradita dalla distanza interpersonale sempre più grande e abissale⁴, impallidita e riottosa, spogliata dell'oro della riflessione in cui brilla il pensiero in cerca della verità. Abbiamo una parola decaduta, ignorante, incapace di agganciarsi al mondo, letteralmente sostituita da altro. Se ciò è vero, ci chiediamo allora il perché.

Una possibile spiegazione potrebbe risiedere nel potenziamento di un altro aspetto dell'umano, che da tempo ha rotto gli equilibri tra linguaggio e mondo e si è imposto come caratteristica principale del contemporaneo. L'impressione è che l'umano stia dispiegando se stesso nel rapporto con il mondo, e quindi nello scoprimento della sua stessa essenza, in modo primariamente tecnico⁵. Laddove prima c'era un primato della parola, adesso essa è stata messa in disparte per la tecnicizzazione del mondo. È stata messa sotto scacco, ridotta a mera stampella, da cui discende l'impoverimento del pensiero e il suo totale riversarsi nell'impianto del mondo. Del resto, come ricorda Wittgenstein, «Il linguaggio traveste il pensiero»⁶, talché, interpretando capziosamente l'isomorfismo metafisico-

3 A proposito di questo tema rinvio a un intelligente saggio di A.G. Biuso, *Contro il politicamente corretto*, in *I linguaggi del potere. Atti del Convegno internazionale di studi (Ragusa Ibla, 16-18 ottobre 2019)*, a cura di F. Rappazzo e G. Traina, Mimesis, Milano-Udine, pp. 25-35, il cui inizio è dedicato alla dissoluzione della figura sociale dell'intellettuale, per poi concludersi con un'affermazione heideggeriana rimarcando la libertà del parlare sottratta a ogni censura impoverente, che cito: "L'essere nel mondo' dell'uomo è determinato, nel suo fondamento, dal parlare. Il modo dell'essere fondamentale dell'uomo nel suo mondo è il parlare con il mondo, sul mondo, dal mondo. L'uomo, insomma, è determinato proprio dal λόγος", in M. Heidegger, *Il «Sofista» di Platone*, cit., p. 53.

4 Su questo punto si veda anche A. Sichera, *Ermeneutiche. Punti di vista sul confine*, Euno, Leonforte 2019, p. 111: "Non ha corpo, non ha consistenza e quindi può entrare dappertutto, anche con violenza, questa parola divenuta puro strumento delle relazioni planetarie, pervasiva proprio nella sua *physis* puramente tecnica. Ma la nube pulviscolare di parole che ci circonda e ci abita 'fuori' di noi, di parole che ronzano, migrano, discutono, ci lascia spesso impensabilmente privi di parole 'dentro'. Sono tantissime le parole, una quantità sterminata direi, ma ne possediamo davvero pochissime. Ne siamo ubriachi eppure, dentro, l'astenia è massima, la povertà è grande. Dicono, queste parole, ma non ci dicono".

5 Su questo rinvio alle originali e penetranti riflessioni di E. Mazzarella, *Tesi per una filosofia della tecnica*, in «Mechane. Rivista internazionale di filosofia della tecnica», 0, 2020, pp. 19-32.

6 L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, in *Werkausgabe. Band I*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1984; tr. it. di A.G. Conte, *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-16*, Einaudi, Torino 2009, p. 42.

linguistico proprio della riflessione del *Tractatus*, se il linguaggio si impoverisce specularmente fa lo stesso il pensiero.

Ciò che è in atto, già da diversi decenni, è quindi un mutamento dell'estrinsecazione dell'essenza dell'umano, che se prima si compiva attraverso la parola, e per estensione attraverso le arti, adesso si compie tecnicamente. Da sempre sia l'una che l'altra hanno accompagnato l'umano nella sua storia, ma nei tempi più recenti la seconda ha certamente preso il sopravvento sulla prima, determinandone con questo l'agonia. La parola come corretta espressione del pensiero è ormai appannaggio di pochi, e anche chi la possiede ha notevolmente semplificato la sua stessa comunicazione per venire incontro alle esigenze di comprensione di chi la maneggia poveramente. Parliamo di chi deteneva l'uso e il privilegio della parola come poesia, narrazione, espressione spirituale di idee e di visioni del mondo, qualcuno il quale oltre che *homme de lettres* possiamo benissimo chiamare *intellettuale*⁷. L'intellettuale che con la potenza del suo pensiero, in virtù dell'appartenenza a un mondo storico nel quale è cresciuto come in un terreno fertile, e che con la sua parola riusciva a imprimere idee al corso storico cambiandolo alla radice, adesso pare quasi inascoltato. Sembra che il mondo, per così dire, *cambi da solo*, che la responsabilità del suo cambiamento sia inscritta in forze fuori da ogni controllo individuale e al di là di ogni discorso possibile, che sia in atto qualcosa di destinale all'umano ma allo stesso tempo estrinseco, non dominabile ma al limite soltanto interrogabile, e cioè l'impianto tecnico del mondo a cui egli, morta la parola, ha consegnato la sua essenza alienandola a un fuori di sé che decide oltre ogni νόμος prestabilito.

Oggetto di tutto ciò è allora la parola come metafora, quello che altrimenti chiameremmo lo spirito umano, il suo *quid* più essenziale che lo richiama alla sua autenticità, al sapersi nel mondo, a nutrire l'esistenza, a porre domande e ad argomentare risposte sul senso e sui significati mondani. A chiedersi circa l'esserqui, il modo di ottenere gioia, il salvarsi dall'angoscia del morire. Al di là di ogni sterile e ingenuo, oltre che semplicistico, approccio apocalittico, la parola povera, morente, agonizzante, sembra essere quella della filosofia, dell'arte e della letteratura, piegata fatalmente dalle esigenze tecniche del mondo che ne vampirizzano l'essenza in vista di fini assolutamente estranei, di richieste di produzione, profitto, integrazione dell'impianto.

Cercheremo quindi in queste pagine di interrogarci sulla parola come principio di cultura, sul suo destino e sulla sua eventuale possibilità di rivalsa. Per fare ciò, percorreremo alcuni solchi del pensiero di Martin Heidegger, che com'è noto ha incentrato molta parte della sua speculazione sui rapporti tra parola, metafisica, essenza e tecnica⁸, tentando un confronto con le sue opere e facendoci provocare

7 Cfr. D. Miccione, *Lumpen Italia. Il trionfo del sottoproletariato cognitivo*, LetteredadaQalat, Caltagirone 2022.

8 L'impostazione del nostro problema richiama fortemente la riflessione dei francofortesi, specialmente Adorno. Ma in questa sede è al pensiero heideggeriano che abbiamo deciso di rivolgerci. Su tecnica, linguaggio e verità in Heidegger posso rimandare all'ormai para-

dalle sue acutissime sollecitazioni riguardo al nostro problema, che meglio di ogni altro il filosofo di Meßkirch ha saputo porre in modo originario. Le riflessioni heideggeriane, oltre a centrare una delle maggiori criticità della contemporaneità, possono rappresentare infatti un richiamo a ciò che è in svanimento, a una delle modalità di interrogazione dell'essente, e quindi filosofiche, di cui va dell'essenza autentica e propria dell'umano e del suo abitare il mondo.

Ci concentreremo sulle linee tematiche che lo stesso Heidegger suggerisce all'interno della sua opera seguendo questa scansione argomentativa: la tecnica come modo inautentico di provocazione dell'ente; l'occultamento dell'essenza dell'ente e la conseguente sordità dell'umano alla parola-mondo originaria e nutriente di senso; la riappropriazione dell'ente e dell'essenza dell'umano perduta nei meandri dell'impianto, attraverso un'idea di scienza e di sapere assolutamente non subissate dal dispiegamento tecnico contemporaneo, che sappia riscattare il linguaggio e nuovamente ascoltarlo.

2. L'occultamento tecnico dell'ente

A partire dalla cosiddetta svolta (*Kebrre*) degli anni '40 e '50, il pensatore tedesco inizia a interrogarsi sul destino del mondo posseduto dalla tecnica. E lo fa in corrispondenza di importanti riflessioni sull'essenza del linguaggio, sulla parola caduta in povertà⁹. Si può affermare che l'operazione teoretica heideggeriana, in generale, si sia costituita sulla fiducia pressoché assoluta nel λόγος, nella sua forza, una parola che affonda nel Dire originario (come *Dichtung*) di cui l'umano, ascoltandolo, coglie i segni per una nominazione dell'essente. Il mondo, come manifestazione avveniente dell'essere, è per lo più parola: esso parla, e l'umano che lo ascolta lo conduce all'essere per una sua comprensione. La sordità dell'umano alla parola originaria, all'eventuarsi del *seyngeschichtliches Denken*, strozza quindi la manifestazione del mondo, che non arrivando alla parola svia se stesso in forme sempre diverse e inautentiche di espressione e di interrogazione dell'ente, che secondo i nostri assunti sono tipici della tecnica e del dispiegamento tecnico contemporaneo.

digmatico E. Mazzarella, *Tecnica e metafisica*, Carocci, Roma 2021; F. Cimatti, *Cose. Per una filosofia del reale*, Bollati Boringhieri, Torino 2018; F. Valori, *Gestell e Αλήθεια*, in *Metafisica dell'immanenza. Scritti per Eugenio Mazzarella*, Vol. 1 *Ontologia e storia*, a cura di P. Amato, A.G. Biuso, V. Bochicchio, M.T. Catena, F. Masi, V. Pinto, N. Russo, S. Venezia, Mimesis, Milano-Udine 2021, pp. 561-575.

⁹ Naturalmente, è qui in gioco un concetto di povertà ben diverso da quello affermato da Heidegger nella *Lettera sull'«umanismo»*, in cui, a proposito del rapporto uomo-essere, scrive la celebre affermazione: «L'uomo non è il padrone dell'ente. L'uomo è il pastore dell'essere. In questo “meno” l'uomo non perde nulla, anzi ci guadagna, in quanto perviene alla verità dell'essere. Guadagna l'essenziale povertà del pastore, la cui dignità consiste nell'esser chiamato dall'essere stesso a custodia della sua verità», in M. Heidegger, *Brief über den «Humanismus»*, in *Wegmarken* (GA 9), hrsg. von F.-W. von Herrmann, Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M. 1976; ed. it. a cura di F. Volpi, *Lettera sull'«umanismo»*, Adelphi, Milano 1995, p. 73.

Questo non impedirà a Heidegger, domandandosi sulla sua essenza, di affermare che la tecnica è comunque un modo di interrogare l'ente e di mostrarne l'essenza, in altre parole una possibilità del suo disvelamento. L'orafo, rispetto a un artista, a un metallurgo o a un geologo, interroga l'essenza dell'oro sotto differenti punti di vista, rivelandone aspetti che allo sguardo di un altro tipo d'uomo sarebbero rimasti celati. Da ciò la tecnica come indagine sull'essere dell'ente nel suo mostrarsi secondo la dinamica della produzione, del condurre nello svelamento. La tecnica, in un modo che le è peculiare, svela, porta le cose a una fattispecie di verità: "La produzione conduce fuori dal nascondimento nella disvelatezza. Produzione si dà solo in quanto un nascosto viene nella disvelatezza. Questo venire si fonda e prende avvio in ciò che chiamiamo il disvelamento", da cui discende, come conseguenza *inquietante* per il λόγος (il pensiero-parola) la seguente conclusione: "La tecnica, dunque, non è semplicemente un mezzo. La tecnica è un modo del disvelamento"¹⁰.

Ma, come vedremo, il portare l'ente allo svelamento da parte della tecnica sarà una forma molto parziale di verità, un *mascheramento*. Nel dispiegamento del destino onto-storico del mondo contemporaneo, un ingegnere è infatti più richiesto di un poeta, un imprenditore più di un compositore, un economista più di un insegnante. La tecnica, quindi, scomoda il senso del mondo più della parola, laddove la parola che poeta, che tenta di comprendere e che chiede di sé e dell'esistenza, è subissata dall'interrogazione tecnica della realtà da cui l'uomo si è fatto interamente intrappolare.

Detto ciò, i temi riguardo a questo stato di cose sono molti e considerevoli. Cerchiamo in prima battuta di ricollocarli pensando a uno dei saggi di Heidegger più importanti e famosi, *Wozu Dichter?*¹¹. In questo scritto è possibile leggere tutta l'indigenza della parola del nostro tempo, che a quasi un secolo di distanza che separa dalla redazione del saggio parla ancora più intensamente. Il tema del saggio è la povertà del nostro tempo, di cui la poesia si fa con Hölderlin avvisaglia e con Rilke interpretazione. Tenendo bene a mente il *Geviert* heideggeriano di terra e cielo, divini e mortali, la povertà del tempo è determinata dall'allontanamento degli dèi che la poesia di Hölderlin dice chiaramente: "Non solo gli dèi e Dio sono fuggiti, ma si è spento lo splendore di Dio nella storia universale. Il tempo della notte del mondo è il tempo della povertà perché diviene sempre più povero. È già diventato tanto povero da non poter riconoscere la mancanza di Dio come mancanza"¹². Gli dèi non sono più di stanza nel nostro tempo, né, con Rilke, sappiamo della nostra mortalità e della mancanza di sapienza sull'amore e sul mistero

10 Id., *Die Frage nach der Technik*, in *Vorträge und Aufsätze* (GA 7), hrsg. von F.-W. von Herrmann, Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M. 2000; ed. it. a cura di G. Vattimo, *La questione della tecnica*, in *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano 1976, p. 9.

11 Su questo scritto, benché da un punto di vista metafisico-esistenziale, mi permetto di rimandare a una mia libera interpretazione: E. Palma, *A che la parola? Frammenti poetici per una metafisica*, in «Vita Pensata», XI, 25, luglio 2021, pp. 35-43.

12 M. Heidegger, *Wozu Dichter?*, in *Holzwege* (GA 5), hrsg. von F.-W. von Herrmann,

del dolore. Causa di ciò è il compimento della metafisica come oblio dell'essere in quanto massima attenzione all'ente e che ha nella tecnica contemporanea il suo risvolto onto-storico.

Ma proviamo a spingere oltre il dettato heideggeriano, cercando di riflettere sulla *causa* della povertà del tempo e di rispondere alla domanda sottesa a questa urgenza epocale, consapevoli del fatto che l'essenza dell'umano viene fatta consistere da Heidegger nella nominazione degli dèi, dei principi primi, del sacro come mondo che si dà all'ascolto e alla parola: "Tanto che è proprio nel nominare gli dèi e nel farsi parola del mondo che consiste il colloquio autentico che noi stessi siamo"¹³. Un'essenza e una capacità, o per meglio dire una relazione, che nel suo senso autentico avremmo perciò smarrito.

Possiamo collocare la nostra risposta nell'avvento della tecnica, nel disincantamento e nella secolarizzazione dell'epoca attuale, che è quella dell'impianto, della globalizzazione, della scomparsa del dialogo tra l'ente e il sacro, la possibilità di comunicazione tra divini e mortali e tra terra e cielo fondamentale secondo Heidegger per una concezione integrata di mondo. L'avvento della tecnica moderna ha insomma negato all'ente la possibilità linguistica del suo mostrarsi, che è una componente imprescindibile della manifestazione della sua essenza.

Il poeta non può più cantare il sacro poiché la tecnica e il dispiegamento tecnico del mondo contemporaneo gli hanno precluso il contatto linguistico con la parte più essenziale dell'ente. La parola non può più arrivare all'ente poiché l'ente stesso è chiuso dalla tecnica, e non ci sono più atteggiamenti umani adeguati e in grado di penetrarvi. Al poeta resta quindi solamente di cantare le tracce che l'ente nel suo essere si è lasciato dietro di sé, l'ombra di questa stessa negazione. Per tale motivo, allora, il tempo è povero. Un mondo che parla solo con il linguaggio della tecnica, che è provocato dall'impiegabilità, dall'esasperazione del profitto e dall'economia globalizzata e annichilente non è più poetico: è soprattutto un mondo indigente. Rilke, potremmo dire, canta questa condizione ormai inoppugnabile.

Giunti a questo punto, non ci competono le analisi, anche tortuose, che Heidegger compie nell'interpretare la parola di Rilke¹⁴; ciò che conta è l'aver rilevato in tutta la sua gravità il problema dell'impoverimento linguistico-temporale come impoverimento del mondo: l'occultamento tecnico dell'essenza dell'ente rivelabile linguisticamente.

Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M. 1977; tr. it. di P. Chiodi, *A che i poeti?*, in *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze 1968, p. 247.

13 M. Heidegger, *Hölderlin und das Wesen der Dichtung*, in *Erläuterung zu Hölderlins Dichtung* (GA 4), hrsg. von F.-W. von Herrmann, Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M. 1981; ed. it. a cura di L. Amoroso, *Hölderlin e l'essenza della poesia*, in *La poesia di Hölderlin*, Adelphi, Milano 1988, p. 48.

14 Sul rapporto Heidegger-Rilke cfr. S. Venezia, *Il linguaggio del tempo. Su Heidegger e Rilke*, Guida, Napoli 2007.

3. Tecnica e linguaggio

Come si evince dai saggi raccolti in *Unterwegs zur Sprache*, la rivalsa heideggeriana in senso linguistico, per così dire, sarà fortissima. Molto schematicamente, il *Bezug* tra uomo ed essere è ora intravisto da Heidegger in termini principalmente linguistici. Esiste un linguaggio originario, che non è l'*Ursprache*, una presunta lingua mitica e originaria, bensì il modo di esprimersi del mondo a cui l'umano corrisponde con l'ascolto e dal quale discenderebbe direttamente il linguaggio parlato come ciò che si ascolta. La poesia (*Poesie*), in questi termini, sarà il poetare come il dire che ascolta, il ridire il mondo nelle parole umane. Il linguaggio non è il parlare umano: il linguaggio è il parlare del mondo e delle cose, adesso rese mute dal loro darsi in modo tecnico. Anche la tecnica è un linguaggio, un modo in cui il mondo dice se stesso all'umano che tecnicamente gli risponde e se ne appropria: ma non è una relazione realmente linguistica nel senso che qui intendiamo declinare poiché non è realmente *poetica*.

La poesia, nominando le cose, è *istituzione*, è infatti il primo e ultimo baluardo contro il dispiegamento tecnico e la perdita dell'essenza dell'ente in quanto ciò che sostiene il *Geviert*. Se la poesia non dice l'ente, si rompe il rapporto tra sacro ed essere che la tecnica sta rischiando definitivamente di spezzare¹⁵. Nominando la cosa, il poeta la preleva dall'indistinzione in cui giace come parte omogenea del tutto-mondo. La cosa, nominata, viene quindi all'essere. Se ciò non accade, essa nella sua essenza si nasconde permanendo nell'indifferente del mondo¹⁶.

Questa, grossomodo, è la condizione linguistica contemporanea, che nella nostra lettura si riverbera in un impoverimento linguistico come decadimento sia culturale che spirituale. Smarrendo la parola il suo potere primario di evocare l'ente, per converso si impoverisce, o addirittura viene meno, una delle componenti essenziali dell'umano rispetto ai grandi problemi dell'esistenza: se si perde la capacità di chiamare l'ente, dalla sua indifferenza verso la differenza (lo stato in cui l'ente si distacca con la parola dal mondo emergendo nel linguaggio umano), l'essenza di quell'ente di fatto sparisce.

Se consideriamo come valida questa riflessione: "Il modo con cui i mortali, quando la differenza li chiama a sé, a loro volta parlano è il corrispondere. Il parlare mortale presuppone l'ascolto della Chiamata, indentificandosi con la quale la quiete della differenza chiama mondo e cose nella cesura della sua semplicità. Ogni parola del parlare mortale parla sul fondamento di questo ascolto e solo come questo ascolto"¹⁷, a cui segue quest'altra, assai frequentata e che funge da sintesi a tutta

15 Sul Sacro in Heidegger vedi A.G. Biuso, *Heidegger e il Sacro*, in *Aquinas. Rivista internazionale di filosofia*, Lateran University Press, Città del Vaticano 2018, pp. 289-299.

16 Per una riflessione sulla concezione ontologica della poesia in Heidegger e per una proposta originale sul tema vedi E. Mazzarella, *Perché i poeti. La parola necessaria*, Neri Pozza, Vicenza 2020.

17 M. Heidegger, *Die Sprache*, in *Unterwegs zur Sprache* (GA 12), hrsg. von F.-W. von Herrmann, Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M. 1985; ed. it. a cura di A. Caracciolo, *Il linguaggio*, in *In cammino verso il linguaggio*, Mursia, Milano 1973, p. 42.

l'argomentazione heideggeriana: "L'uomo parla in quanto corrisponde al linguaggio. Il corrispondere è ascoltare. L'ascoltare è possibile solo in quanto è legato alla Chiamata della quiete da un vincolo di appartenenza"¹⁸, allora la criticità del nostro tempo è da ravvisare interamente nell'essenza di questa corrispondenza, che secondo Heidegger prima era fondata in senso poetico e ora in senso tecnico. È l'essenza della tecnica il *trait d'union* tra uomo ed essere, tra uomo e mondo. Talché, in seguito a tale riformulazione della corrispondenza, la parola si pone in difetto, si eclissa.

I poeti come Trakl, di cui si occupa il filosofare heideggeriano, sarebbero allora soltanto dei *folli*, abitatori di un altro tempo, inattuali per definizione e quindi assolutamente inascoltabili? Con un'altra formula assai emblematica, Heidegger ci avvicina all'essenza del nostro problema: "Fantasticheria romantica, lontana dal mondo tecnico-economico della moderna civiltà di massa? O, piuttosto, lucido sapere del 'folle', il quale altro vede e pensa che non i cronisti dell'attualità che si esauriscono nella cronaca degli avvenimenti del presente, che conoscono solo un futuro oggetto di previsione e di pianificazione, semplice prolungamento del momento attuale, un futuro in cui non si profila l'avvento di alcun destino-destinazione che riguardi l'uomo in ciò che rappresenta l'origine del suo vero essere?"¹⁹. La denuncia di Heidegger è delle più calzanti, nonché delle più vere. Lo spirito poetico ormai relegato al passato non interessa più al mondo tecnico-economico delle società contemporanee, vittime dei loro stessi consumi e della vertigine del progresso, del successo e dell'arricchimento, che in modo folle le trattiene nelle condizioni materiali; le quali non sono più il preludio di un'accresciuta interrogazione sull'origine dell'essere, e in particolare dell'essere dell'umano, ma un appiattimento in se stesse, un riconoscimento nel tecnico-materiale di un menzognero e impoverente punto di arrivo. È percepibile, almeno agli occhi di Heidegger, un infausto regresso che, oscurando la parola, va dall'interrogazione alla pianificazione, dal futuro allo sterile ed esasperato prolungamento dell'istante, dal destino-destinazione a un'ossessiva ricorsività su un presente che vanamente ritorna su se stesso più smarrito e addolorato di prima.

Il pensiero heideggeriano considerato nella sua interezza non riconosce una parola che abbia la forza di cogliere ciò che è originario, proprio perché l'origine in quanto tale è stata perduta, coperta dal pensiero metafisico che ha dimenticato la propria scaturigine. Ma se è così, mancano allora le premesse per un'educazione filosofica e intellettuale alla parola atta a incamminarsi, reca il titolo di una delle opere in esame, *verso il linguaggio* come ciò che è da dire e quindi da pensare.

L'armamentario concettuale del filosofo di Meßkirch è però volto a scardinare una simile impostazione metafisica, un radicale rivolgimento filosofico della storia del pensiero occidentale interpretandola alla luce dell'essenza e della questione dell'essere: opporre alla tecnica la parola, alla terra, come realtà semplicemente strumentale e senza scopi celesti e divini, un vero mondo. La critica verso la tecnica

18 Ivi, p. 43.

19 Ivi, *Die Sprache im Gedicht. Eine Erörterung vom Georg Trakls Gedicht*, in *Unterwegs zur Sprache*, cit.; *Il linguaggio nella poesia*, in *In cammino verso il linguaggio*, cit., p. 79.

e il modo di intendere tecnicamente il mondo si fa feroce, in cui emerge allo stesso tempo un'identità del pensare che per Heidegger resta irriducibile: "Un numero infinito di persone considera nondimeno anche questa 'cosa' detta Sputnik un prodigio; questa 'cosa' che gira vertiginosamente in uno spazio del 'mondo', ove non è mondo; e per molti essa era, ed è tuttora, un sogno: prodigio e sogno della tecnica moderna, la quale dovrebbe essere la meno disposta a riconoscere valido il pensiero che sia la parola a procurare alle cose la loro esistenza. Non le parole, ma le azioni contano nei calcoli dell'ossessivo calcolare planetario. A che i poeti...? Eppure!"²⁰. In tale *epppure* che chiude questo passaggio smagliante, sintesi di una fierissima riottosità filosofica, cogliamo il disappunto teoretico ed esistenziale di Heidegger, che intende porsi anzitutto come un'apologia del filosofo e della parola in quanto simbolo dell'investimento di pensiero che l'umano fa su stesso interrogando il mondo in modo linguistico, e più segnatamente come la sottolineatura dell'asfissia linguistica ed essenziale che la tecnica planetaria apporta al mondo, ignorando la parola e l'esistenza che essa provoca prelevando l'ente dall'indifferenza. L'enigma del rapporto tra cosa e parola non è nemmeno più pensato come l'enigma del pensiero, ciò di cui va del pensiero stesso e dell'essere del mondo. Se una cosa esiste a condizione che ci sia una parola che la nomini (fatto su cui Heidegger si sofferma commentando un fondamentale verso di George), allora l'inesistenza del mondo come sua totale dissoluzione è lo scenario verso il quale la tecnica contemporanea sta conducendo l'umanità.

Il mondo, distante dalla parola, è distante dall'umano. Se l'umano è quell'ente il cui essere si esprime nominando le cose, parafrasando la pietra heideggeriana della conferenza *Das Ding*, la quale è senza mondo o povera di mondo, questa è la stessa fatalità in cui l'umano rischia di soccombere: regredire al rango di cosa, a una muta cosalità. La degradazione dell'uomo a cosa determina l'abuso indiscriminato dell'Intero come totalità indifferenziata di ciò che è: differenza, come visto, consentita solo da un rapporto strutturato linguisticamente tra uomo, parola ed ente. La tecnica ha cosalizzato l'umano, il quale povero di parole è anche povero di mondo. Una distesa di fabbriche fumanti, di stabilimenti, l'orda tecnico-finanziaria e la smaterializzazione digitale deprivano il mondo, disponendo con ciò un ambiente poco ospitale e accogliente per l'umano, che è invece desideroso di mondo.

Paradossalmente, Heidegger auspica un *regresso* della parola come pensiero che ritorna alla sua origine e che lì trova la salvezza dell'essenza, diversamente da un vero *progresso* che è di natura esattamente opposta a quella di un regno delle macchine con cui saremo sempre più ibridati, dipendenti e che ci esautoreranno dal mantenimento serrato della permanenza dell'umano nel senso.

La scomparsa della parola che nomina la cosa e la preleva dall'indifferenziato ha un'ulteriore conseguenza, ancora più nefasta della precedente: la cosa che la parola non rileva più, e che in quanto rilevata dalla parola univa in sé le distanze

20 Ivi, *Das Wesen der Sprache*, in *Unterwegs zur Sprache*, cit.; *L'essenza del linguaggio*, in *In cammino verso il linguaggio*, cit., p. 131.

dei quattro vertici del *Geviert* assicurando il mondo a se stesso, è dominata, con questi presupposti, dalla tecnica, che annulla la quadratura e prelude, nella lettura di Heidegger, all'epoca del dominio planetario della tecnica: "Là, dove ogni cosa si colloca a distanze calcolate, proprio là, per la irrefrenabile smania di tutto calcolare, si fa strada l'assenza della distanza e precisamente nella figura del rifiuto della prossimità vicinale delle regioni del mondo. Nell'assenza di distanza [decretata dalla calcolabilità come modo d'essere principale dell'umano contemporaneo] tutto diventa insignificamente equi-valente, sola affermandosi la volontà di dominare la totalità della terra col calcolo che tutto parifica"²¹. Questo è il controcanto rispetto alle argomentazioni sull'essenza del linguaggio che cercavamo per chiarire, dal nostro punto di vista, l'essenza del tema in discussione. Laddove la parola e il linguaggio ascoltano il mondo per dire l'ente, prelevandolo in questo modo dall'indifferenziato e conducendolo di fatto all'esistenza, la tecnica, esemplata da una delle sue maggiori manifestazioni, la calcolabilità, condanna la totalità dell'ente alla parificazione, all'equivalenza, alla povertà. La volontà di dominio da parte della tecnica riduce quindi non solo l'umano all'identità di cosa ma anche il mondo, trascinandolo in una condizione di cosalità generale che determina l'oblio della salvezza e di ciò che è più essenziale per il pensiero.

Tutto questo per Heidegger si esprime, com'è noto, con una parola: *Gestell*²². Il mondo ridotto a cosa inerte è *Gestell*, impianto, macchinazione generale, l'essenza del mondo prona al mantenimento di un sistema globalizzato e di dominio di cui l'umano diviene il dipendente, cosalizzato e deprivato della sua essenza, del suo rapporto con la natura e la storia, della sua intima relazione con il Sacro.

4. Riparlare il destino

La tecnica così spiegata è un *Geschick*, un destino. E tuttavia se è inevitabile per l'umano andarle incontro, egli può opporsi decidendo di non consegnarsi interamente a essa, ergendo la parola e la corrispondenza linguistica con il mondo a sua barricata. L'essere dell'*Ereignis* è per Heidegger, nel momento onto-storico in cui siamo, essenzialmente tecnico. Ecco perché bisogna ritrovare la parola e dare un nome a ciò che è ancora, sin dalle origini, senza nome. Il linguaggio, come ascolto del Dire originario, come ascolto dell'esprimersi da parte dell'essere in quanto *Ereignis*, parla adesso in un altro modo, con il linguaggio della formalizzazione tipica delle scienze informatiche, dell'ultra-semplificazione delle pubblicità, dei notiziari, dei programmi televisivi di bassa lega e dei *talk show*.

21 Ivi, p. 167.

22 Cfr. Id., *Bremer und Freiburger Vorträge* (GA 79), hrsg. von P. Jaeger, Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M. 1994; ed it. di F. Volpi e G. Gurisatti, *Conferenze di Brema e Friburgo*, Adelphi, Milano 2002, p. 55.

Si tratta allora di *pensare*, di riformulare il modo in cui l'*Ereignis* si dà oggi tecnicamente all'umano. La tecnica globalmente dispiegata come *Gestell*, "in quanto pone un'intimazione all'uomo, in quanto lo provoca ad adibire ogni cosa che possa farglisi presente a dispositivo tecnico", è l'"*Ereignis*, perché ogni 'adibire' si vede inserito nel pensiero calcolante e parla così il linguaggio del *Gestell*. Il parlare è provocato a corrispondere in tutto e per tutto a quella posizione di fronte al reale per cui la presenza di una cosa si identifica con la sua disponibilità tecnica"²³. Se dovessi riassumere le affermazioni di Heidegger appena riportate, suggerirei questa immagine: dove un uomo un tempo vedeva un libro di poesie, ora vede solo un mucchio di pagine rilegate come il prodotto della macchinazione e il risultato di un processo tecnico. Con ciò, l'umano parla la tecnica, ma ha obliato totalmente l'essenza del linguaggio, anzi la sua propria essenza, come parola che con il pensiero mette in questione l'origine, il senso e le possibilità di redenzione.

Il rischio percepito da Heidegger, la cui natura non ha smesso di angustiare il pensatore, è quello di disumanizzare le cose relegando l'umano a mero comprimario della tecnica, a suo esecutore. L'indifferenziato da cui la parola preleva la cosa portandola all'esistenza è altrimenti riformulato da Heidegger come *fondo*, in quanto disponibilità di utilizzabili e di strumenti, a cui sfugge ogni altro tipo di interrogazione più radicale. "Se però il destino domina nel modo dell'im-posizione, questo è il pericolo supremo. Questo pericolo ci si mostra sotto due punti di vista. Quando il disvelato non si presenta all'uomo neanche più come oggetto, ma lo concerne esclusivamente come 'fondo', e l'uomo, nell'assenza di oggetti, è solo più colui che impiega il 'fondo' – allora l'uomo cammina sull'orlo del precipizio, cioè la dove egli stesso può essere preso solo più come 'fondo'"²⁴. Anziché allontanarsi da questa via e distogliersi da tale pensiero rovinoso e fatale, l'umano contemporaneo li percorre, è il caso di dire, *fino in fondo*, fino a ergersi a signore del creato il cui segno ultimo di tale dominio sarà il soccombere a causa della sua malriposta signoria. L'uomo domina la terra, non il mondo. Il mondo è in realtà quanto più gli è estraneo, sicché, credendo erroneamente di dominarlo come ciò che gli è più vicino, la sua essenza resta distante, per nulla interrogata, lontanissima dai suoi paraggi. Il recupero di questa essenza risiede allora per Heidegger nel riappropriarsi di un rapporto più autentico con il linguaggio, un cammino intrapreso il quale possa condurre nuovamente alla sua essenza.

Si sbaglia quindi nel ritenere che la sua maggiore minaccia (benché la storia più recente ponga importanti interrogativi sulle condizioni stesse di sopravvivenza dell'umano sulla Terra) sia l'accresciuto potere distruttivo di cui può disporre, come l'"occhialuto uomo"²⁵ sveviano, bensì lo smarrimento della sua stessa essenza o, più esattamente, del modo d'essere linguistico che porta a essa, il *porsi costante-*

23 Id., *Der Weg zur Sprache*, in *Unterwegs zur Sprache*, cit.; *Il cammino verso il linguaggio*, in *In cammino verso il linguaggio*, cit., p. 207.

24 Id., *Die Frage nach der Technik*, cit.; ed. it. di G. Vattimo, *La questione della tecnica*, cit., pp. 20-21.

25 I. Svevo, *La coscienza di Zeno* [1923], Mondadori, Milano 2010, p. 412.

mente nella sua interrogazione: “La minaccia per l’uomo non viene anzitutto dalle macchine e dagli apparati tecnici, che possono avere anche effetti mortali. La minaccia vera ha già raggiunto l’uomo nella sua essenza. Il dominio dell’imposizione minaccia fondando la possibilità che all’uomo possa essere negato di raccogliersi ritornando in un disvelamento più originario e di esperire così l’appello di una verità più principiale”²⁶. Appello la cui eco si sta disperdendo in un’aria metallica, in un etere disincarnato, in una gelida assenza, in un impoverimento dell’esperienza, in una parola ridotta appunto a transizioni di dati e a fatti irriflessi e non meditati.

Il *Gestell* risucchia in sé l’essenza del linguaggio, lo deturpa riducendolo a un utile e a un impiegabile come tutti gli altri²⁷. Il parlare odierno dell’uomo, posseduto dalla tecnica, provoca l’ente in quanto semplicemente utilizzabile e rispondente a un fine. A questo proposito, per il filosofo tedesco il linguaggio tecnico *commissiona* l’ente, lo destina non all’essenza originaria a cui il linguaggio poetico dovrebbe richiederlo bensì a un comparto dell’impianto, a un qualche settore della tecnica globale. Con una frase icastica: “Il parlare così ridotto diventa informazione”²⁸. L’informazione così definita è il travisamento compiuto dell’essenza dell’ente, un senso inequivocabile della povertà sia linguistica che esperienziale.

Se questo discorso può ancora addirsi benissimo al nostro tempo, informatizzato sia in senso mediatico-giornalistico che computerizzato (l’informatizzazione come digitalizzazione), la presente riflessione trova un riverbero importante nelle innumerevoli piattaforme di consumo istantaneo come i social (*Instagram, TikTok, BeReal, Snapchat*), in cui il dominio della dimensione tecnica è talmente elevato, direi anzi preponderante e distruttivo, che la parola è stata ridotta a oggetto ornamentale, il linguaggio verbale assottigliato alla comunicazione per immagini, se non addirittura definitivamente scomparso, sostituito da un fiume di stimoli indifferenziato in cui essa non ha più alcun potere di evocazione essenziale, decretando il trionfo dell’*homo videns*.

5. Per una nuova scienza del linguaggio

Con questo, ritorniamo alla posizione del nostro problema, a un certo tipo di cultura che sarebbe in svanimento e la cui dissoluzione va fermata. Al termine del saggio *Scienza e meditazione*, dopo aver affermato che l’arte (anche come tecnica) porta alla verità lo splendore dell’essenza rivelando l’uomo a se stesso, Heidegger presta una conclusione, per quanto provvisoria, a questo nostro dire:

26 M. Heidegger, *La questione della tecnica*, cit., p. 21.

27 Sull’ente come impiegabile vedi ovviamente Id., *Sein und Zeit* (GA 2), hrsg. von F.-W. von Herrmann, Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M. 1977; tr. it. di A. Marini, *Essere e tempo*, Mondadori, Milano 2011, a cui associo la questione, non discussa da Heidegger, del linguaggio ridotto a ente alla-mano.

28 Id., *Der Weg zur Sprache*, in *Unterwegs zur Sprache*, cit.; *Il cammino verso il linguaggio*, in *In cammino verso il linguaggio*, cit., p. 207.

L'epoca della cultura come *Bildung* viene a fine, e ciò non perché gli incolti prendono il sopravvento, ma perché si fanno visibili i segni di un'età del mondo, nella quale per la prima volta ciò che è degno di essere domandato riapre le porte verso ciò che è essenziale in tutte le cose e in tutti i destini. // All'appello di questa apertura, all'appello dell'operare, di questa età del mondo noi rispondiamo se cominciamo a meditare, impegnandoci su quella via che è già stata seguita da quello stato di cose che si mostra a noi nell'essenza della scienza, e tuttavia non solo in questa. // Nondimeno, la meditazione resta qualcosa di più provvisorio, di più paziente e povero di quanto non fosse la cultura, intesa nel senso tradizionale, in rapporto alla sua epoca. La povertà della meditazione è però la promessa di una ricchezza i cui tesori risplendono di quell'inutile che non si lascia mai calcolare.²⁹

Con questa argomentazione, Heidegger forse lascia intendere la fine della *Bildung* storico-tradizionale poiché sostituita da una difficilmente formulabile antropotecnica, ma oppone con chiarezza l'essenza dell'inutile (anche in senso aristotelico) a quella della calcolabilità sfrenata della tecnica dominante. Il nostro è il tempo del regresso, della minaccia all'intellettuale (benché Heidegger neghi questo aspetto o lo minimizzi), in cui anche quando si è formati lo si è tecnicamente, sicché la cosiddetta cultura che ha a cuore l'umano e la sua essenza resta dispersa, ad esempio, nei cablaggi e nell'invisibilità dell'informazione istantanea. In quest'epoca si assiste all'eclissi di un'idea di un tipo molto preciso di uomo, un'idea che sta subendo smottamenti e incrinature: quella dell'intellettuale, lo ripetiamo, ma più segnatamente dell'umano come *uomo della parola*.

Questa via si mostra nella scienza come consapevole teoria del reale, visione del mondo, concezione metafisica della totalità dell'ente, pensiero che vede e medita sull'essere affondando nel principio linguistico, poetico, del suo svelamento. Non deve essere la tecnica ad asservire il pensiero e indirizzarlo verso i pantani dell'impianto fine a se stesso, bensì il contrario. La scienza come sapere e pensiero che interroga la natura e si interroga sull'umano non deve ridursi a una critica al compiuto, ma concepirsi come una forza capace di pensare il reale in quanto qualcosa da compiersi: non il presentimento di una minaccia ma la realizzazione della felicità e l'anticipazione della salvezza. Rispondendo ancora con Heidegger: un mondo costruito poeticamente e in cui poeticamente abitare³⁰.

29 M. Heidegger, *Wissenschaft und Besinnung*, in *Vorträge und Aufsätze*, cit.; *Scienza e meditazione*, in *Saggi e discorsi*, cit., p. 44.

30 Il riferimento è ovviamente a Id., *Bauen Wohnen Denken*, in *Vorträge und Aufsätze*, cit.; *Costruire abitare pensare*, in *Saggi e discorsi*, cit., pp. 96-108. Riporto anche la riflessione di Mazzarella, su cui convergiamo: "Una capacità di *commuoversi* nel proprio *stare al mondo* che è forse il senso del solo Dio che potrà salvarci, noi e il nostro mondo, dalla condanna dell'astrazione; dalla possibile apocalisse culturale dell'*epoca della tecnica*, di un *sapere operativo*, acme della riduzione strumentale della ragione, che non sa più pensare come abitare il mondo che è chiamato a costruire per poterlo davvero abitare, giusta la magistrale lezione heideggeriana di *Costruire abitare pensare*", in E. Mazzarella, *Correzioni heideggeriane*, Neri Pozza, Vicenza 2023, p. 225.

