

Traducibilità

Esperienze di relazionalità intermediale

a cura di Chiara Caiazzo, Lorenzo De Donato, Roberta Martucci



COSTELLAZIONI | 20

ISTITUTO ITALIANO PER GLI STUDI FILOSOFICI PRESS

Costellazioni

20

*Tutto è fatto per custodire la scena in cui costellazioni
sempre nuove, sino ad allora imprevedibili, possano accadere*

Walter Benjamin, Asja Lacis

La collana “Costellazioni” è volta a valorizzare il contributo dei giovani borsisti alle attività dell’Istituto Italiano per gli Studi Filosofici. I singoli progetti, articolati secondo temi proposti in seminari e laboratori tenuti nel corso dell’anno accademico in Istituto, sono iscritti in un complessivo percorso di formazione che ha come obiettivo primario la creazione di spazi condivisi di riflessione.

Traducibilità

Esperienze di relazionalità intermediale

A cura di

Chiara Caiazzo, Lorenzo De Donato e Roberta Martucci

Istituto Italiano per gli Studi Filosofici Press

La collana Costellazioni è promossa dall'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici

© 2024 Istituto Italiano per gli Studi Filosofici
www.iisf.it

Istituto Italiano per gli Studi Filosofici Press
Via Monte di Dio, 14
80132 Napoli
www.scuoladipitagora.it/iisf
info@scuoladipitagora.it

ISBN 978-88-7723-214-4 (versione cartacea)
ISBN 978-88-7723-215-1 (versione digitale in formato PDF)

Il marchio editoriale Istituto Italiano per gli Studi Filosofici Press
è coordinato e diretto dalla Scuola di Pitagora s.r.l.

INDICE

Introduzione	7
Chiara Caiazzo, Lorenzo De Donato, Roberta Martucci	

SEZIONE I RELAZIONE E INTERMEDIALITÀ

<i>Una manifesta vitalità. Hegel, il vivente e l'Ideale</i>	15
di Davide Mogetta	

<i>«Du gleichst dem Geist den du begreifst, nicht mir!». Traduzioni intersemiotiche e visioni teomorfiche nella scena goethiana dello Spirito della terra (Goethe, Faust I)</i>	47
di Alberto Merzari	

<i>L'identità dell'opera lirica nell'epoca della sua traducibilità tecnica</i>	77
di Lorenzo De Donato	

SEZIONE II
SEMIOTICA E PERFORMATIVITÀ

*Sull'intraducibilità del segno. Roland Barthes
e i limiti dell'interpretazione* 109
di Marco Raio

*Per una traducibilità performativa. La politicità
del segno nella moda* 133
di Chiara Caiazzo

Tradire il presente 161
di Giovanni Passariello

SEZIONE III
ESPERIENZA, CORPO E IMMAGINE

Il corpo come polo traduttivo 183
di Maria Vittoria Battaglia

*Tra immagini e parole.
Tradurre la durata* 199
di Virginia Di Bari

*Traducibilità come nesso relazionale e forma
aperta nell'esperienza estetica.
Indagine sulla creatività, il corpo e l'immagine* 215
di Roberta Martucci

Indice dei nomi 241

INTRODUZIONE

Chiara Caiazzo, Lorenzo De Donato,
Roberta Martucci

Il concetto di traducibilità, a oggi, è stato indagato prevalentemente grazie alla filosofia gramsciana, che ha aperto la strada all'idea di più ampie possibilità rispetto ai limiti della sola traduzione. La nozione di traducibilità porta con sé una ricchezza semantica tale da aprire un bacino di ricerche molteplici, di cui la staticità sistematica della traduzione è solo una componente. La traducibilità è concetto ampio e dinamico che non fa riferimento al solo traducibile, in quanto oggetto suscettibile dell'atto di traduzione; essa è movimento, apertura alle molteplici possibilità di dialogo, pensiero dialettico, integrazione, scontro, complementarità, divergenza, coinvolgendo tutti i modelli e i sistemi del comunicare umano, verbale o non verbale. La traducibilità è un meccanismo di pensiero privo di una modalità di applicazione univoca, ma è un dispositivo flessibile che presenta caratteristiche di configurazione peculiari a seconda degli ambiti di dialogo e di analisi nei quali si attiva.

I saggi di questo volume conducono una indagi-

ne approfondita sulle diverse possibilità di relazione dinamica tra i differenti piani del fare artistico e del pensare filosofico, in un dialogo reciproco e di mutuo scambio, di cui, come accennato, la traduzione linguistica, in quanto passaggio diretto da un paradigma linguistico a un altro, è solo una parte del movimento di traducibilità, collocandosi al suo interno. Il movimento interlinguistico e intertestuale della traduzione può così lasciare il posto al movimento intermediale, intersemiotico e interdisciplinare della traducibilità, dove le relazioni di vicendevole connessione, comunicabilità, influenza tra piani esperienziali si intersecano in movimenti circolari e aperti. Il volume è diviso in diverse sezioni allo scopo di guidare il lettore attraverso un percorso fluido e multifaccettato, fino a realizzarsi in un movimento pluridirezionale sviluppato su più livelli.

La prima sezione, intitolata *Relazione e intermedialità*, esplora il modo in cui il concetto di traducibilità si configura, appunto, da un lato come relazione e dall'altro come intermedialità, e come entrambe al contempo. Riflessioni elaborate in particolare a partire da questi due temi aprono la raccolta proprio in quanto essi sono centrali anche nel percorso del volume nella sua totalità. Il tema della relazionalità inizia qui a essere delineato e scolpito, nonché scavato in profondità, sia dal punto di vista del binomio tra ideale e reale, sia nella reciprocità tra umano e divino. La relazione, però, viene qui presentata anche nella sua specificazione attinente l'intermedialità, intesa come relazionalità tra diverse forme mediali. Questo consente di declinare più peculiarmente il traducibile come relazione tra diversi media, nella loro sostanziale bipartizione: da una parte la staticità dei me-

dia classici e tradizionali (parola, immagine, teatro), dall'altra la dinamicità dei media nuovi e tecnologici (cinema, televisione, connettività). Apre il volume un approfondimento sull'estetica hegeliana a cura di Davide Mogetta, in cui viene affrontata la tematica della relazionalità tra il vivente e l'ideale. A partire da due dipinti del pittore spagnolo Bartolomé Esteban Murillo, è condotta una approfondita disamina sul modo in cui la filosofia idealistica tratta il manifestarsi e il trasformarsi della vitalità nel passaggio dall'ideale a una sua manifestazione concreta, che in questo caso speciale prende le forme dell'opera d'arte. La relazione tra umano e divino è invece al centro della trattazione di Alberto Merzari, che al contempo si focalizza su un caso di traduzione intersemiotica e intermediale dalla poesia all'immagine, riguardante l'episodio dello Spirito della terra nel *Faust* di Goethe. La relazionalità umano-divino viene analizzata attraverso la discussione del concetto di teomorfismo, che nell'opinione goethiana risolve definitivamente la problematicità stessa di tale rapporto, risolvendo il paradosso della forma divina come imitazione dell'umano nell'idea dell'umano che è forgiato a immagine della divinità. Di tutt'altro tenore è il contributo che chiude la sezione, firmato da Lorenzo De Donato e incentrato sulla relazionalità intermediale (in questo caso, con riferimento ai nuovi media), che origina dalle rimediazioni tecnologiche di un particolare tipo di opera d'arte musicale: l'opera lirica. Genere già in sé trasversale, acquista nei secoli ancora maggiore dinamicità quando l'avanzare della tecnica consente la videoregistrazione, ponendo il problema ontologico della sua nuova identità.

I saggi presenti nella seconda sezione, intitolata

Semiotica e performatività, disegnano un percorso interpretativo della traducibilità che, partendo da una lettura semiotica dell'intermedialità, si incarna sempre di più, fino a raggiungere la dimensione corporea della performance, centrale nella terza sezione. Ad aprire questa sezione è il contributo di Marco Raio, che si propone di analizzare il concetto di traducibilità in rapporto all'intraducibilità, intesa come l'oscurità e la refrattarietà dell'oggetto dinanzi a qualsiasi tentativo di riflessione o interpretazione. Perno teorico è Roland Barthes, secondo cui la semiologia è una *translinguistica*. Da tale prospettiva, risulta che ogni sistema di segni può significare solo attraverso la mediazione della parola, considerata non come mero strumento di comunicazione, ma piuttosto come fonte stessa del senso. Le riflessioni barthesiane, stavolta integrate con la filosofia di Jacques Rancière e Gilles Deleuze, sono ricorrenti anche nel secondo saggio, in cui Chiara Caiazzo si interroga su come la moda, intesa come un sistema di segni, ma anche come produttrice di discorso, possa configurarsi come strumento di lotta politica. La traducibilità è qui intesa come quel processo che traduce i segni della moda sul corpo, un processo dinamico corrispondente alla piega della soggettivazione di matrice foucaultiana-deleuziana, forza motrice dell'esperienza rivoluzionaria. L'enfasi è posta su come, tradotti sul corpo, i segni della moda diventano *significanti* e, quindi, potenzialmente sovversivi, solo nel momento in cui vengono *performati*. Sarà, appunto, la *performance* il tema centrale del saggio di Giovanni Passariello, che intende la traducibilità come processo non dissimile dall'esperienza del corpo vivo e fenomenico del *performer*, che re-interpreta lo spazio e il tempo

in un *loop* autopoietico di *feedback* con lo spettatore, l'altro corpo destinato a esperire la materialità e la segnicità dell'evento e della relazione. L'idea di "performativo" concettualizzata da Erika Fischer-Lichte viene qui integrata con delle riflessioni sui processi di traducibilità che permettono all'opera d'arte di approdare in un contesto in cui il corpus d'analisi assume nuove produzioni esperienziali dello spazio e quindi del suo essere presente.

La terza sezione, intitolata *Esperienza, corpo e immagine*, si apre con il contributo di Maria Vittoria Battaglia, che prosegue il dibattito sulla traducibilità inerente al corpo, indagandolo come polo traduttivo. La traducibilità viene individuata nel più tradizionale concetto di traduzione che, però, si incarna nel corpo come relazione dinamica con il mondo e rielaborazione costante delle informazioni ottenute, in adeguazione al sentire e muoversi del corpo nel mondo stesso, in connessione con il contesto sociale al quale appartiene. L'indagine proposta riguarda la relazione tra soggetto conoscente e oggetto conosciuto, in quanto relazione reciproca e costante che sfocia nella traduzione in parola di quanto viene percepito ed elaborato del mondo, grazie alla capacità cognitiva narratologica che appartiene al solo corpo umano. La capacità narrativa diviene racconto e raccolta visuale dei fatti del mondo e del corpo conoscente, come descrizione della durata, nel testo di Virginia di Bari. La traducibilità in questa sede viene analizzata come possibilità di traduzione del concetto di durata dalle parole alle immagini, individuando il processo di mediazione negli strumenti della cultura visuale. Questa proposta indaga la possibilità di una traduzione commutativa tra immagini e parole a partire dall'o-

pera monumentale di Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne*, quale ricerca costante protratta nel tempo che rifugge la compiutezza nel pensiero in costante movimento. Quell'aspetto narratologico proprio della cognizione incarnata nel corpo vivo conoscente in costante interazione con il mondo, diviene narrazione visuale aperta nella rappresentazione della durata per immagini compiuta da Warburg, che ritrova una continuità nell'*Atlas* di Richter e un elemento comparativo nel *Gedicht an die Dauer* di Handke. La relazione soggetto-oggetto continua a essere al centro dell'indagine anche nel saggio di Roberta Martucci, dove il fulcro si sposta all'interno della struttura connettiva tra soggetto e oggetto individuata proprio nella traducibilità, come nesso relazionale in seno all'esperienza estetica. L'estetico non è più legato all'opera d'arte o all'oggetto artistico, ma coincide con il fare esperienza in generale. L'esperienza è un interagire dinamico e perpetuo, che sancisce il superamento del dualismo cartesiano e della struttura binaria che recide il soggetto in mente agente e corpo quasi inanimato. Il superamento di una struttura duale, a favore di un'idea di esperienza cooperativa e continuativa, avviene a partire dall'unità dello stesso corpo vivo, il quale agisce nel mondo ed è strutturato anche dall'interazione con esso, come identità somatica intera e compiuta ben descritta a partire dalla mente incarnata.

Napoli-Milano, settembre 2023

SEZIONE I

RELAZIONE E INTERMEDIALITÀ

UNA MANIFESTA VITALITÀ HEGEL, IL VIVENTE E L'IDEALE

Davide Mogetta

*Per quel che concerne ora l'idea
in base alla sua natura [...], ov-
vero il bello in genere, il bello
coincide con il vivente¹.*

1. Introduzione

Nella sua recente biografia di Hegel, Klaus Vieweg ha sottolineato come gli incontri con l'arte avvenuti durante il periodo norimberghese rivestano un ruolo importante per il lavoro successivo sull'Estetica². Nel 1815 Hegel visitò Monaco di Baviera³, capitale del regno, dove aveva potuto incontrare anche Niethammer, Jacobi e Schelling⁴. Inoltre – questo ora è più interessante – doveva aver avuto l'occasione di vedere dal vivo alcune opere più tardi discusse nelle lezioni sulla filosofia dell'arte.

Fra le molte, vorrei prenderne in considerazione

¹ G.W.F. Hegel, *Lezioni di estetica*, a cura di P. D'Angelo, Laterza, Roma-Bari 2000, pp. 46-47.

² Cfr. K. Vieweg, *Hegel. Der Philosoph der Freiheit*, C.H. Beck, München 2020, pp. 356-359.

³ Cfr. la lettera di Hegel a Niethammer del 20/09/1815 in cui Hegel fa riferimento al suo soggiorno a Monaco (J. Hoffmeister [Hrsg.], *Briefe von und an Hegel*, 4 voll., II, Felix Meiner, Hamburg 1953, pp. 56-57).

⁴ Cfr. K. Vieweg, *Hegel*, cit., n. 113, p. 747.

due di Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682), ancora presenti nelle collezioni dell'odierna Alte Pinakothek. Non esiste una prova definitiva che Hegel abbia visto i lavori di Murillo nell'occasione richiamata; è però indubitabile che le considerazioni contenute nell'*Estetica* a loro riguardo dipendano da una conoscenza diretta.

Identificare i due quadri è piuttosto semplice. Nell'edizione di Hotho viene fatto esplicito riferimento alla «Galleria Centrale di Monaco»⁵ e a due quadri esposti in essa: nell'uno «la madre spidocchia uno dei ragazzi, mentre questi mastica tranquillamente il suo pezzo di pane», nell'altro due ragazzi «stracciati e poveri, mangiano meloni ed uva»⁶. Si tratta, rispettivamente, de *La toilette domestica* [fig. 1] e de *I mangiatori di uva e melone* [fig. 2], che si trovano nelle collezioni bavaresi rispettivamente dal 1768 e, probabilmente, dal 1698: assieme ad altri quadri di Murillo, erano esposti nelle sale che Hegel deve aver visitato⁷.

In essi «traluce internamente ed esternamente nient'altro che una completa imperturbabilità e noncuranza», e «quest'imperturbabilità per l'esterno e l'interna libertà nell'esterno è ciò che esige il con-

⁵ Da identificare con la Hofgartengalerie, fatta costruire fra il 1777 e il 1783 dal Duca ed Elettore di Baviera Karl Theodor.

⁶ G.W.F. Hegel, *Estetica*, a cura di N. Merker, N. Vaccaro, Einaudi, Torino 1997, p. 193.

⁷ Per la presenza di Murillo nelle collezioni e l'esposizione dei suoi quadri, cfr. H. Siefert, *Die Genrebilder Murillos in den Sammlungen der Wittelsbacher*, in E., Bartolome et al., *Murillo. Kinderleben in Sevilla*, catalogo della mostra, Alte Pinakothek, München 2001, pp. 111-135.

petto dell'ideale»⁸. La naturalezza semplice e quasi animale che caratterizza le figure di entrambi i quadri sembra apparire come tale solo perché a essere rappresentate sono figure umane, la cui vitalità spirituale informa la naturalità dell'espressione. Non a caso, il luogo testuale in cui questi quadri vengono citati è – nella scansione dell'edizione curata da Hotho – la discussione del rapporto dell'ideale con la natura: il momento della discussione dell'ideale (del bello artistico) “come tale”. Il luogo cioè in cui, verrebbe da dire seguendo il modo secondo cui si assume generalmente l'impianto argomentativo dell'Estetica hegeliana, sarebbe sancita definitivamente quella vittoria del bello artistico sul naturale che esclude quest'ultimo dall'ambito estetico in generale⁹.

Eppure, negli esempi proposti da Hegel la questione non sembra poter essere risolta in maniera così semplice, innanzitutto perché in essi il riferimento a

⁸ G.W.F. Hegel, *Estetica*, cit., pp. 193-194. Il passo dall'edizione di Hotho non appare distanziarsi di molto da quello dei quaderni degli uditori del 1828/29: «aus den Gesichtern [di questi fanciulli] blickt solche Frohsinnigkeit, Gesundheit, Unbekümmertheit, daß diese das Ideale in sich tragen» (Id., *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst III. Nachschriften zum Kolleg des Wintersemesters 1828/29*, hrsg. von W. Jaeschke, N. Hebing, in Id., *Gesammelte Werke*, 28, 3, Felix Meiner, Hamburg, 2020 [= *GW*, 28, 3], p. 961).

⁹ Adorno, senza dubbio fra i lettori più acuti dell'estetica di Hegel, è anche uno dei più critici su questo punto (cfr. T.W. Adorno, *Teoria estetica*, a cura di F. Desideri, G. Matteucci, Einaudi, Torino 2009, *passim*). La sua posizione, tuttavia, potrebbe essere a sua volta presa in considerazione criticamente – e proprio usando queste pagine hegeliane – come ho abbozzato in D. Mogetta, *A Life Extreme: Life and Ideal in Hegel's Aesthetic Paradigm*, «Rivista di Estetica», 3 (2022), pp. 75-92.

una dimensione quasi animale dell'esperienza umana è facilissima da cogliere, accanto a quella stessa dimensione umana che non si riesce a leggere come "vincitrice" del "naturale". Questo anche se, ed è ovvio, è un dipinto che stiamo guardando, e non qualcosa di immediatamente naturale; cioè anche se – e forse, come vedremo, proprio perché – questi «oggetti non ci diletano perché sono così naturali, ma perché sono *fatti* così naturalmente»¹⁰. Ma soprattutto perché gli stessi ragionamenti, nel cui quadro s'inserisce l'apprezzamento di opere come queste, sembrano suggerire un rapporto fra la dimensione dell'ideale e quella naturale – in particolare per quanto riguarda la vita – nient'affatto riducibile a una negazione lineare, escludente, di quest'ultima da parte del primo. Il faticoso attraversamento critico del capitolo sul bello naturale, incentrato proprio sulla vitalità, è tanto necessario per la comprensione del bello artistico che, anche una volta guadagnato, bisogna ritornare a un confronto fra l'ideale e la natura¹¹.

Le nozioni chiave per comprendere le questioni accennate sono quelle di "vita" (*Leben*) e di "vitalità" (*Lebendigkeit*). Cercherò di fornire alcuni elementi per cogliere l'importanza per l'Estetica hegeliana (per la sua stessa nozione centrale, quella di Ideale) di questi riferimenti alla sfera del vitale, e più specificamente alla stessa articolazione della vita per come appare nella *Scienza della logica*. La loro valenza, come vedremo, è tutt'altro che solo metaforica.

¹⁰ G.W.F. Hegel, *Estetica*, cit., p. 187.

¹¹ Peter Szondi ha espresso questo punto con grande efficacia, cfr. P. Szondi, *La poetica di Hegel*, a cura di G. Garelli, trad. it. A. Marietti, Einaudi, Torino 2007, pp. 60-85: 62-72.

2. *Il vivente fra logica ed estetica*

In un saggio dedicato alla *Scienza della logica*, Felix Duque propone di leggere le categorie dell'oggettività come atto logico di traduzione, nella modernità, della teologia¹². Il modo in cui Duque ragiona su questo gesto hegeliano è significativo, poiché se esso da un lato espone lo snodo concettuale che sta alla base del contributo di Duque medesimo, allo stesso tempo rivela, dall'altro, lo sforzo di intendere questo atto traduttivo come elemento proprio del filosofare hegeliano, e in particolare, in questo caso, del suo procedere nell'elemento logico. Possiamo indicare due aspetti dell'argomentazione di Duque che peraltro, rispetto al discorso hegeliano, dovrebbero co-implicarsi: mostrare che la sezione sull'Oggettività nella *Scienza della logica* è il punto cardine della logica medesima, al punto che l'Oggettività sarebbe «la prova immanente [...] della coerenza dell'intera logica»¹³, e, allo stesso tempo, mostrare la validità del preteso atto traduttivo di cui la Logica hegeliana è capace – poiché se l'Oggettività regge, allora regge la pretesa identità di soggetto e oggetto, la posizione del concetto nell'esteriorità.

Non ci interessa ora seguire questo aspetto dell'argomentazione, ma un suo aspetto obliquo e interrogativo: se il concetto può essere riconosciuto posto nell'esteriorità, che ne è dell'esteriorità nel concetto?

¹² F. Duque, *L'oggettività come atto logico di traduzione della teologia nella modernità*, in V. Vitiello (a cura di), *Hegel e la comprensione della modernità*, Guerini e Associati, Milano 1991, pp. 59-81.

¹³ Ivi, p. 66.

Ovvero, che ne è del rapporto fra la dimensione ideale e quella reale, quando è dal punto di vista della prima che si guarda alla seconda? Un passo tratto dal capitolo sulla Vita nella *Scienza della logica* può essere usato per sottolineare la possibile inquietudine prodotta da questa domanda rispetto al tentativo di ricerca di un rapporto fra la “vita logica” e la vita nell’estetica, o la vita “realizzata” in generale, e cioè la vita per come appare nella natura e nello spirito. Se è vero che la vita è l’idea nella sua immediatezza, cionondimeno «occorrerà notare fino a che punto differisca la prospettiva logica della vita dall’altra sua prospettiva scientifica»¹⁴, quella della filosofia della natura: «nella natura la vita appare come il grado più alto che l’esteriorità della natura raggiunge coll’essere andata in sé e col togliersi nella soggettività»¹⁵, mentre «nella logica è il semplice esser dentro di sé, che nell’idea della vita ha raggiunto quell’esteriorità che veramente gli corrisponde»¹⁶. Allo stesso modo, ma a un altro livello, se è vero che la vita appare anche come vita dello spirito, e segnatamente «come mezzo di uno spirito»¹⁷, «come il suo corpo vivente»¹⁸ o «come momento dell’ideale e della bellezza»¹⁹, cionondimeno «nessuna di queste relazioni della vita verso lo spirito riguarda la vita logica»²⁰ – essa è distinta tanto dall’oggettività semplice, quanto dalla mera soggettività.

¹⁴ G.W.F. Hegel, *Scienza della logica*, cit., p. 864.

¹⁵ Ivi, p. 865.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Ivi, pp. 865-866.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Ivi, p. 865.

Eppure la pretesa di leggere un rapporto costitutivo fra la vita logica e la vita spirituale in quanto essa appare nell'ideale estetico non è vana, e per la natura stessa dell'idea che nella vita si manifesta immediatamente. L'esteriorità, nel concetto, è posta senza che essa si trovi in una posizione subordinata: è questo il senso profondo dell'idea, che non a caso è guadagnata proprio attraversando lo spazio dell'oggettività logica²¹. Due indirizzi di lettura della logica hegeliana possono sostenersi a vicenda, benché nell'uno si sottolinei soprattutto la valenza ontologica del discorso hegeliano, e nell'altro quella metodologica: penso alle letture sostenute, fra gli altri, da Christoph Halbig e Angelica Nuzzo²².

Come ha mostrato Halbig con riferimento particolare alle posizioni del pensiero rispetto all'oggettività,

²¹ Sul senso di questo guadagnarsi dell'idea per cui la logica può essere intesa come lo stesso rendersi consapevole di ciò che è "logico" e che, in prima istanza, è impulso realizzato nell'esteriorità, cfr. A. Ferrarin, *Il pensare e l'io. Hegel e la critica a Kant*, Carocci, Roma 2016, pp. 85 sgg. Per il problema del pensiero logico oggettivo, attraverso lo studio della sezione «Oggettività», cfr. P. Livieri, *Il pensiero dell'oggetto. Il problema dell'Oggettività nella Scienza della logica di Hegel*, Verifiche, Trento 2012.

²² Questo brevissimo riferimento non è, ovviamente, esaustivo della varietà di posizioni su questi temi, né delle due posizioni citate e del loro sviluppo: serve solo a indicare lo spazio problematico di questo passaggio argomentativo. La relazione fra queste due posizioni, peraltro, potrebbe essere ripensata incardinandola sulla «vita» a partire dalle considerazioni sul rapporto fra vita, dialettica e metodo (assoluto) su cui hanno portato l'attenzione S. Achella, *Pensare la vita. Saggio su Hegel*, il Mulino, Bologna 2020, e K. Ng, *Hegel's Concept of Life: Self-Consciousness, Freedom, Logic*, OUP, New York 2020.

con cui si apre la terza edizione dell'*Enciclopedia*²³, nella prospettiva hegeliana il problema del rapporto fra la dimensione logica e quella della realtà si condensa nella prospettiva del «pensiero oggettivo»²⁴. In questo senso è impossibile leggere le categorie sviluppate nella logica come astrattamente altre rispetto alle categorie che vengono sviluppate in altri luoghi del sistema hegeliano, siano essi la filosofia della natura o dello spirito nelle loro articolazioni. L'idea in quanto tale non è in alcun modo un astratto – nemmeno quando viene studiata con un'attenzione dedicata esclusivamente a essa²⁵ – e Hegel nella *Scienza della logica* ricorda come l'idea non debba mai essere presa come «una specie di *al di là*»²⁶: piuttosto «l'oggetto, il mondo oggettivo e soggettivo in generale, non solo *debbono esser congruenti* con l'idea, ma sono appunto la congruenza del concetto e della

²³ G.W.F. Hegel, *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, 3 voll., a cura di V. Verra, A. Bosi, Utet, Torino 2002, §§26-78.

²⁴ Cfr. in particolare rispetto all'*Enciclopedia*, C. Halbig, *Objektives Denken. Erkenntnistheorie und Philosophy of Mind in Hegels System*, frommann-holzboog, Bad Cannstatt 2002, pp. 219-324. Per un approfondimento sulle varie sfaccettature del tema, cfr. il numero, a cura di Luca Illetterati, dedicato all'oggettività del pensiero della rivista «Verifiche», 35 (2007), 1-4.

²⁵ Nemmeno, cioè, quando a venire in esame è «il contenuto stesso della forma logica, la forma in quanto contenuto – che è l'idea stessa di una *scienza della logica*» (M. Adinolfi, *Prima dell'identità. Movimenti della filosofia e risorse della riflessione*, in M. Donà, F. Valagussa [a cura di], *Alterità e negazione*, Inschibboleth, Roma 2019, pp. 9-29: 13).

²⁶ G.W.F. Hegel, *Scienza della logica*, a cura di C. Cesa, trad. it. A. Moni, Laterza, Roma-Bari 2011, p. 859.

realtà (*Realität*)»²⁷. Su questa base si può comprendere la ragione per cui lo studio del rapporto fra la logica e l'estetica²⁸ implica la possibilità di individuare, nell'ambito delle scienze filosofiche – nel nostro caso, appunto, dell'estetica – un «*ritorno selettivo delle strutture reali sulle determinazioni logiche*», ovvero che «una medesima forma logica pura, posta in elementi “reali” diversi [...] – ovvero sottoposta alla norma generale propria del rispettivo ambito oggettivo – presenta una *modificazione* strutturale corrispondente alla forma di manifestazione nella quale risulta tematizzata»²⁹. Cercando di bilanciare le due direzioni di lettura indicate è possibile provare a pensare il rapporto fra la vita logica e l'ideale, o almeno

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Mario Farina – studiando i rapporti fra la vita e l'ideale – ha sostenuto un'argomentazione incentrata sullo studio della specifica forma logica del *Kunstwissen* e sul tentativo di rintracciare il suo “posto” nella *Scienza della Logica* (cfr. M. Farina, *Die logische Form des Kunstwissens. Das Leben, die Seele und das Ideal*, in L. Fonnesu, L. Ziglioli [Hrsg.], *System und Logik bei Hegel*, Georg Olms Verlag, Zurich 2016, pp. 289-307; e Id., *Il giudizio e la vita. Sulla logica dell'estetica di Hegel*, «Estetica. studi e ricerche», 7 [2017], 2, pp. 363-389). Quest'attenzione sulla logica, o meglio sulla «collocazione logica» dell'ideale nella «categoria della vita» (cfr. M. Farina, *Il giudizio e la vita*, cit., p. 381) – che ruota soprattutto attorno ai paragrafi dedicati all'arte nell'*Enciclopedia* – distingue la ricerca di Farina da quella di Julia Peters (J. Peters, *Hegel on Beauty*, Routledge, London 2015); anche laddove Farina, come Peters, si concentra sull'antropologia di Hegel. Sul problema si era soffermato anche E. Halper, *The Logic of Art: Beauty and Nature*, in W. Maker (ed.), *Hegel and Aesthetics*, SUNY Press, New York 2000, pp. 187-204.

²⁹ A. Nuzzo, *Pensiero e realtà nell'idea hegeliana della Logica come fondamento del sistema della filosofia*, «Discipline Filosofiche», 5 (1995), 1, pp. 141-160: 153.

di alcune decisive caratteristiche di esso, come una trasfigurazione del vitale.

L'aspetto delle categorie logiche per cui il loro rapporto col reale è – per così dire – *ideale*, nella misura in cui esse strutturano la realtà ma allo stesso tempo ottengono una determinazione specifica proprio attraverso la loro realizzazione, aiuta già a sgomberare il campo da alcune obiezioni che potrebbero essere sollevate rispetto a questa proposta di lettura. Da questo punto di vista, infatti, l'obiezione per cui la specificità dell'Estetica sarebbe tale da rendere insostenibile una sua lettura fortemente “sistematica” perde di coerenza, proprio perché, al contrario di ciò che essa presuppone, è la forte sistematicità (nel senso di un suo rapporto con la dimensione logica) *anche* dell'Estetica a rafforzarne la specificità. È il fatto che in tutta l'oggettività sia il pensiero, e che il pensiero stesso sia oggettivo, ad aprire la strada a una comprensione concreta del reale.

Ci sono due vie per sostenere la tesi di un legame costitutivo fra la concezione del vivente e quella dell'ideale. La prima via si può dire diretta, e segue una lettura della configurazione filosofica dell'ideale estetico confrontandone la struttura con quella della vita della logica, e valutando la specificità dei due diversi ambiti³⁰; ma c'è anche una via indiretta, che consiste nel mostrare il rapporto sussistente fra alcuni momenti dell'articolazione del vivente nella *Scienza della logica* e altri momenti dell'articolazione dell'Ideale nella prima parte dell'*Estetica*. Questa distin-

³⁰ È, peraltro, la via che è stata prevalentemente seguita dagli studi che hanno cercato di individuare un rapporto fra l'estetica e la logica o altri momenti del sistema hegeliano.

zione può sembrare superflua solo in apparenza. Se infatti nel primo caso si deve cercare di mostrare un rapporto ideale diretto, nel secondo entra in questione una forma della descrizione di due diversi sviluppi concettuali, in modo che possa apparire anche l'idea che sorregge il rapporto fra i due sviluppi.

3. *Il «privilegio delle nature viventi»*

Il luogo adatto a discutere questa seconda ipotesi è costituito da quei passaggi della prima parte dell'*Estetica* in cui Hegel, dopo aver preso in considerazione le caratteristiche dell'ideale come tale, passa a discuterne la determinatezza: le forme della sua realizzazione. Non si tratta della sua realizzazione storica o dell'articolazione dei rapporti fra le singole arti, ma delle forme generali di realizzazione dell'ideale che trovano poi sviluppo nella storia e nelle arti. Nella sua specificità, il passo argomentativo con cui si apre questa sezione dell'*Estetica* non è discontinuo con quanto osservato nella *Scienza della Logica* a proposito della configurazione dell'individuo vivente³¹. L'ideale, proprio in quanto è ideale, *non può non*

³¹ Ludovicus De Vos ha mostrato che le letture «logiche» dell'*Estetica* hegeliana, che ne riferiscono la logica alla dottrina dell'essenza, o quella del giudizio, non colgono nel segno. La logica che si articola nell'*Estetica* ruota, piuttosto, attorno alla vita, «das als Leben einer reaphilosophischen Idee ausgearbeitet wird» cfr. L. De Vos, *Das Ideal. Anmerkungen zum spekulativen Begriff des Schönen*, «Hegel-Jahrbuch», (2000), pp. 13-20: 13. Dello stesso autore, cfr. Id., *Die Bestimmung des Ideals. Vorbemerkungen zur Logik der Ästhetik*, in A. Gethmann-Siefert, L. De Vos, B. Collenberg-Plotnikov (Hrsg.), *Die geschichtliche*

*realizzarsi*³²: non può non farsi opera individuale, recare in sé il processo del suo farsi quel che è nella sua negazione, nel non-ideale, nell'esterno.

Nel caso dell'individuo vivente, il processo tramite cui il concetto mostra il proprio darsi nell'esistenza di una realtà adeguata a sé – una realtà che è costitutivamente permeata dalla contraddizione³³ – implica un processo duplice, e insieme unitario. Esso muove dalla consistenza ancora soggettiva della vita, in cui l'individuo vivente trova contrapposto a sé un mondo che lo circonda, l'oggettività. Non è possibile seguire qui, nel dettaglio, questo processo; basti, però, indicarne l'elemento centrale: che, cioè, esso è innanzitutto un processo interno, che coincide col *farsi* organismo del vivente, ma che, proprio in quanto *fa* l'organismo, segna anche la necessità del processo esterno con cui esso deve rivolgersi all'oggettività che lo circonda.

Bedeutung der Kunst und die Bestimmung der Künste, Wilhelm Fink, München 2005, pp. 41-51; e, per lo sviluppo dei rapporti fra le diverse stesure dell'enciclopedia e delle lezioni di estetica, Id., *Das Ideal. Zu den Konstitutionsprobleme des spekulativen Begriffs des Kunstschönen*, in *Kunst – Religion – Politik*, hrsg. von A. P. Olivier, E. Weisser-Lohmann Wilhelm Fink, München 2013, pp. 79-92. In questo saggio mi sono basato sull'edizione curata da Hotho, soprattutto per ragioni di compattezza; come mostrano i lavori di De Vos, tuttavia, il ragionamento si può sviluppare anche lavorando sui manoscritti relativi ai corsi dei singoli anni.

³² Come scrive De Vos, «Die Idee ist also [...] in der Kunst Ideal und darin ist sie in ihrer Existenz. Diese Idee ist wirklich und ihre Wirklichkeit entspricht ihrem Begriff» (L. De Vos, *Das Ideal*, cit., p. 15).

³³ Sul vivente come «assoluta contraddizione» (G.W.F. Hegel, *Scienza della logica*, cit., p. 874), cfr. L. Illetterati, *Vita e concetto. Hegel e la grammatica del vivente*, «Il Pensiero», 55 (2016), 2, pp. 59-95.

Il corpo, il vivente, mostra di essere individualità proprio perché il suo processo interno *non si basta*, evoca la presenza di un processo esterno, che parte da esso in direzione dell'esterno ma che allo stesso tempo agisce sul vivente, lo colloca in un ambiente, sì che proprio il realizzarsi del concetto della vita nel vivente implica la suscitazione di quell'ambiente che peraltro lo situa come individualità. L'imperfetta perfezione dell'organismo lo consegna alle caratteristiche interconnesse che devono qui essere sottolineate: la violenza e il bisogno (ossia la mancanza).

Per mantenersi il vivente si trova a dover agire nel mondo – bramandolo, aggredendolo, mangiandolo. L'organismo deve assimilare il mondo che lo circonda³⁴. Affinché il processo vitale interno dell'organismo si mantenga, e continui a vivere, è necessario che esso si rivolga all'esterno, che entri in commercio con l'esteriorità oggettiva. Il vivente nasce segnato dal bisogno: «si determina, si pone con ciò come negato e così si riferisce ad un'oggettività altra rispetto a sé»³⁵. Ma in questo riferirsi ad altro il vivente non nega la sua natura, non ritorna semplicemente nella sfera dei rapporti meccanici. Esso è «l'impulso a porre per sé, eguale a sé quel mondo ch'è per lui altro, a toglierlo e ad oggettivarsi»³⁶.

³⁴ Propriamente, del resto, quel «mondo» – che si può davvero dire ambiente, *Um-welt* – non ci sarebbe senza la vita. Scrive in proposito Marcuse che «la vita, determinandosi come sé *crea* anzitutto il suo mondo», e «il mondo in cui la vita vive è solo come il suo mondo» (H. Marcuse, *L'ontologia di Hegel e la fondazione di una teoria della storicità*, trad. it. E. Arnaud, La Nuova Italia, Firenze 1969, p. 190).

³⁵ G.W.F. Hegel, *Scienza della logica*, cit., p. 874.

³⁶ *Ibidem*.

La negazione del mondo esterno operata dal vivente che, avendone bisogno, vuole appropriarsene, è resa possibile dall'originaria negazione di sé del vivente. Ha bisogno dell'alterità per mantenersi autonomo. La negazione che il vivente fa di quella sua negazione che è l'esteriorità oggettiva è in realtà una auto-negazione. Il vivente si determina nell'esteriorità oggettiva che esso non è, proprio perché esso è identico con sé, ed esso è così «l'assoluta *contraddizione*»³⁷.

Contraddizione significa qui il farsi doppio (*Entzweiung*) del concetto; il concetto si fa il suo opposto, e in questa opposizione mantiene la sua identità. E ciò non è accidentale, giacché solo nello sdoppiamento il vivente può mantenere la sua identità: solo essendo contraddizione può vivere. Hegel chiama dolore il sentimento della contraddizione, «il dolore è quindi il privilegio delle nature viventi»³⁸. Nelle nature viventi viene a realtà il concetto nella sua forza infinita, che è tale poiché capace di mantenersi nella negazione di sé: non può non essere contraddizione se vuole realizzarsi.

4. *Il vivente e l'«attività della mancanza»*

Questo passaggio può risultare più chiaro tramite uno sguardo laterale. Nel manoscritto *Sul meccanismo, il chimismo, l'organismo e il conoscere*, preparatorio alla Logica, si legge che l'impulso deve essere

³⁷ *Ibidem.*

³⁸ *Ibidem.*

inteso come «attività della mancanza»³⁹. Il vivente può così essere caratterizzato come ciò che è costitutivamente mancante, che si trova nella tensione continua a superare il suo bisogno; tale mancanza non può peraltro essere intesa né quale deficienza di una parte rispetto all'intero, né quale difetto emendabile tramite l'azione, come se la mancanza fosse una caduta da una piena unità originaria in uno stato scisso e dimidiato. Proprio del vivente è piuttosto il non poter mancare della mancanza: «quando non avverte più la mancanza, la vita non è più, ha smesso di essere: l'assenza della mancanza è, per il vivente, il segno della sua morte»⁴⁰. Ora, la mancanza costitutiva del vivente, il quale non può non tendere al suo superamento, è il riapparire nel vivente dell'orizzonte dell'esteriorità. In altri termini, occorre dire che la mancanza totale del vivente (il suo mancare non è un mancare di questo o di quello determinatamente, ma è un mancare originario che si determina nella relazione che esso istituisce col mondo) potrebbe essere tale solo se il vivente non giungesse mai a mancare della mancanza. Il mondo resta esterno al vivente proprio nel suo sforzo di farlo proprio, e il vivente soccombe a questa esteriorità⁴¹. La conseguenza della negazione di sé che il concetto della vita compie, realizzandosi nel vi-

³⁹ Id., *Sul meccanismo, il chimismo, l'organismo e il conoscere*, a cura di L. Illetterati, Verifiche, Trento 1996, p. 54.

⁴⁰ L. Illetterati, *Vita e concetto*, cit., p. 91.

⁴¹ Il paradosso di questa condizione si può cogliere anche da un punto di vista speculare: ripiegandosi su sé stesso, come spiega Chiareghin, «l'organismo, in quanto assimila ciò che esso stesso ha prodotto, si nutre di sé medesimo» (F. Chiareghin, *Rileggere la Scienza della logica. Ricorsività, retroazioni, ologrammi*, Carocci, Roma 2011, p. 145).

vente, è che quest'ultimo è originariamente destinato alla morte. Sin dall'inizio, come scrive Duque, la vita è «il fine che interiorizza (*sich erinnert*) il logoramento e la caducità di quanto, per il fine stesso, passa»⁴².

Nella *Scienza della logica*, la medesima conclusione è raggiunta seguendo una direzione diversa, cominciante col riconoscere che, nel rapporto del vivente col mondo, l'impulso a negarsi rimane dapprima costitutivo del rapporto proprio del processo interno al vivente; ma esso è costitutivo anche del processo che coinvolge il vivente nel suo rapporto col mondo, proprio perché il processo «interno» deve riferirsi a un esterno. «Dal dolore cominciano il *bisogno* e l'*impulso*»⁴³, tramite i quali il soggetto si rivolge nei confronti del mondo come a qualcosa di disponibile al suo sforzo vitale, qualcosa di inessenziale in sé e tutto disponibile a esser piegato alle esigenze del vivente.

Un'accortezza terminologica indica la profondità speculativa di questa determinazione del vivente. La mancanza che gli è propria, infatti, è sempre già specificata nella forma del *bisogno*, e non di un mancare, potremmo dire, "inoggettuale". Il bisogno e la mancanza sono strettamente connessi: «il bisogno [...] non denota soltanto la mancanza, ma più fondamentalmente la risposta affermativa alla mancanza, la soggettività all'opera nel superare la negatività»⁴⁴.

È significativo che ciò accada attraverso la *violenza* che il vivente esercita sugli oggetti che lo circon-

⁴² F. Duque, *L'Oggettività come atto logico di traduzione*, cit., p. 79.

⁴³ G.W.F. Hegel, *Scienza della logica*, cit., p. 874.

⁴⁴ A. Ferrari, *Il pensare e l'io*, cit., p. 90.

dano⁴⁵. Nella violenza esercitata sul mondo il vivente lo strappa a sé stesso. Da un lato, questo strapparlo a sé è un trasformare il processo meccanico, esteriore, nel processo vitale con cui il vivente si sostiene. Ma la considerazione secondo cui «coll'impossessamento dell'oggetto il processo meccanico passa [...] nel processo interno»⁴⁶ deve essere letta anche nel senso inverso. Dall'altro lato, infatti, con il processo dell'assimilazione, il processo meccanico entra anche nel processo della vita. Proprio perché la vita non esclude l'oggettività ma, anzi, ne fa un suo momento necessario, nel vivente «il conflitto meccanico e chimico delle sue membra colle cose esteriori è un suo momento oggettivo», e questo momento è «un inizio di dissoluzione del vivente»⁴⁷. Se il primo ripiegarsi su sé del vivente è soggettivo, il secondo è oggettivo, e i due momenti *restano tali* per quanto siano speculari: il vivente rimane, in sé, nella scissione.

La perfezione del vivente conferma l'imperfezione che lo costituisce. Fra perfezione e imperfezione rimane, però, uno scarto; la perfezione del vivente rimane altro dalla sua imperfezione, e proprio per que-

⁴⁵ La connessione della “violenza” con l'Oggettività, e più nello specifico con la teleologia, può essere sottolineata anche invertendo il rapporto, leggendola “a ritroso”. In un saggio dedicato al finalismo Garelli nota a proposito della «violenza meccanica» (cfr. G.W.F. Hegel, *Scienza della logica*, cit., p. 848) che «se la teleologia è la verità del meccanismo, quest'ultimo costituisce la prassi, a tratti brutale, dell'agire orientato a fini» (G. Garelli, *Fine del sistema. Hegel: la teleologia come soglia*, in F. Iannelli, G. Garelli, F. Vercellone, K. Vieweg [a cura di], *Fine o nuovo inizio dell'arte*, ETS, Pisa 2014, pp. 47-59: 55).

⁴⁶ G.W.F. Hegel, *Scienza della logica*, cit., pp. 875-876.

⁴⁷ *Ibidem*.

sto motivo l'attività del vivente resta essenzialmente un tendere. Il marchio dell'immediatezza è l'incisione sulla pelle del vivente dell'intrascendibilità della sua finitezza, di cui pure avvia il superamento – e che, però, può sperimentare solo nella prosecuzione della specie, ovvero senza sperimentarlo affatto in quanto individuale. Troviamo qui il perno della continuità fra la struttura del vivente e quella dell'opera d'arte, ma anche della discontinuità fra la struttura dell'ideale e del vivente, per la capacità del primo di rendere *davvero* manifesta quella finitezza che, invece, porta il secondo al tramonto.

5. *La realizzazione processuale dell'Ideale*

Nella realizzazione dell'ideale nell'*Estetica*, la duplicità processuale dell'organismo è rievocata e resa manifesta, fatta apparire come tale laddove nel vivente essa deve rimanere interna e invisibile all'esterno. Quel processo, quando diviene proprio della dimensione artistica, appare trasfigurato e allo stesso tempo morfologicamente contiguo con la sua configurazione precedente: il ripiegarsi in sé e rimanere interno del processo viene reso manifesto dall'arte. In questo senso, come scrive De Vos, «das Leben der Kunst ist keine Flucht, bleibt Leben, aber ist keine Natur. Dies abgesicherte Leben ist die angeschaute oder vorgestellte Handlung»⁴⁸. Possiamo cercare

⁴⁸ L. De Vos, *Das Ideal. Anmerkungen zum spekulativen Begriff des Schönen*, cit., p. 17. In questo senso è vero quanto scrive Verra, che «soltanto il superamento della vita come pura naturalità consente all'idea di realizzarsi adeguatamente

nella dimensione estetica la traduzione del bisogno e della violenza, nel modo in cui viene caratterizzata la sfera dell'azione.

Per riprendere brevemente i termini con cui avevamo iniziato il discorso sulla vita logica, si può notare come l'articolazione e determinazione dell'ideale possa essere intesa, di nuovo, come un processo duplice: interno (che ruota attorno al concetto di azione) ed esterno (che riguarda la determinatezza esteriore dell'ideale, ovvero il rapporto dell'opera d'arte con il mondo in cui essa accade ed è collocata, fino al rapporto col pubblico).

La necessità di intendere processualmente la determinazione dell'ideale – che fino a quel momento è stato trattato come un semplice concetto – è stabilita da Hegel medesimo in un modo che, a questo punto, non sorprende del tutto. All'esteriorità e alla finitezza che caratterizza la particolarità è costitutivamente connesso «il principio dello *sviluppo*, o, nel rapporto con l'esterno, la differenza e la lotta degli opposti. Questo ci porta a prendere in esame la determinatezza in sé differente e progrediente dell'ideale, che noi in generale possiamo concepire come *azione*»⁴⁹. Tale forma dello svolgimento riguarda l'ideale come ne-

nella stessa vita come naturalità, liberata ormai dalla miseria del sensibile e della finitezza contingente dell'apparire» (V. Verra, *L'arte e la vita nell'estetica hegeliana*, in Id., *Su Hegel*, a cura di C. Cesa, il Mulino, Bologna 2007, p. 314), ma solo se questo «superamento» non viene inteso come una negazione escludente, una soppressione astratta della prima da parte della seconda: altrimenti sarebbe impossibile rendere pienamente ragione del fatto che il bello «getta radici profonde nella vita come vitalità (*Lebendigkeit*)» (ivi, p. 310).

⁴⁹ G.W.F. Hegel, *Estetica*, cit., p. 202.

gazione immanente della particolarità in cui si realizza, secondo ciò che accade, nell'opera d'arte, nel suo svolgimento *interno*, e non già dal punto di vista della esistenza dell'opera d'arte come oggetto che entra in relazione con un mondo circostante. Si parla perciò della particolarità dell'ideale che «entra con tale sviluppo nel rapporto con l'esterno e si introduce in un mondo»⁵⁰, in cui si riproduce la scissione di concetto e realtà che fa sì che l'esistenza dell'ideale «non è assolutamente quale deve essere»⁵¹. In questo dover ancora essere quel che è dell'ideale è raccolto il principio dello svolgimento interno dell'opera.

Da un lato, si ripete la connessione dell'ideale con l'idea, sì che si deve dire che «solo in questo svolgimento si avvera la potenza dell'idea e dell'ideale, poiché la potenza consiste solo nel conservarsi nel negativo di sé»⁵², dall'altro, si specifica che «la soggettività dell'ideale porta in sé come soggetto vivente la determinazione ad agire, a muoversi e a essere attiva in generale, in quanto deve eseguire e realizzare ciò che è in lei»⁵³. Se infatti l'ideale «ci si deve presentare come *figura determinata*, è necessario che esso non rimanga solo nella sua universalità, ma esteriorizzi in modo particolare l'universale e gli dia proprio con ciò esistenza ed apparenza»⁵⁴. Nel passo appena citato osserviamo la riconduzione della prospettiva inversa rispetto a quella precedente (che faceva perno sulla particolarità) alla prima negazione (l'autonegazione)

⁵⁰ Ivi, p. 203.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Ivi, p. 204.

⁵⁴ Ivi, p. 223.

dell'universale da cui il particolare sorge. Guardando allo svolgimento dell'ideale dall'universale che esso reca in sé si dice qui che la negazione della particolarità – l'universale medesimo – deve realizzarsi come negazione di quella, e cioè dapprima scendere in essa come figura de-terminata per *mostrare* la propria negatività. La conclusione è che «per fare questo ha bisogno, come terreno universale per le sue realizzazioni (*Realisationen*), di un mondo circostante (*einer umgebenden Welt*)»⁵⁵.

Affinché la vitalità dell'ideale si realizzi, essa deve essere svolgimento, che nell'opera d'arte assume appunto la forma dell'azione; ma perché l'azione possa essere veramente tale, essa non può cadere nel vuoto. Deve accadere nella modificazione e nel superamento del mondo circostante la soggettività vivente-agente, che in tale circostanza trova la sua condizione, il suo esserci, la sua *situazione*. La stessa particolarità che caratterizza la costituzione dell'ideale come negazione implica che, oltre alla particolarità immediatamente propria dell'ideale, esso susciti una particolarità circostante, alla cui luce la sua stessa particolarità assume senso e nei cui confronti si atteggia negativamente. Come avveniva per la determinazione del vivente, l'azione nei confronti dell'esterno, suscitata dalla considerazione del completamento ancora *bisognoso, mancante*, dell'interno, realizza immediatamente una re-azione, da parte dell'ambiente circostante, sul vivente medesimo. La declinazione estetica di questo procedere argomentativo si rintraccia nel rapporto fra la situazione e l'azione in cui l'ideale può veramente determinarsi.

⁵⁵ Ivi, p. 204.

La situazione è l'orizzonte di senso in cui lo svolgimento interno all'opera d'arte accade; essa *precede* il contenuto proprio dell'opera d'arte, costituito da quello svolgimento dell'ideale che in essa appare come azione. È costituita dalle "potenze etiche" attorno a cui è organizzata la presenza umana nel mondo: la situazione è cioè non tanto il mondo per come esso appare, ma ciò che nell'apparire del mondo emerge, ciò che sta al fondo della donazione di senso da parte dell'uomo e ciò che costituisce quella concretizzazione mondana del senso capace di limitare l'uomo in quanto è ciò che gli è più proprio, anche quando non gli è presente in piena luce.

La sostanza etica del mondo è così ciò che solo attraverso la particolarizzazione può giungere a manifestazione e ciò che, d'altra parte, costituisce il presupposto per la determinazione della particolarità medesima nella sua azione. «La situazione in generale è da un lato la condizione in genere *particolarizzata a determinatezza*, dall'altro è in questa determinatezza al contempo lo stimolo per l'estrinsecazione determinata del contenuto che deve venire a esistenza ad opera della raffigurazione (*Darstellung*) artistica»⁵⁶. Ma che essa debba essere presa come «stimolo» indica già che la sua verità non può essere trovata nella sua armonia, quando la situazione è presa nella quiete di un rapporto pacificato fra l'universale e il particolare.

La potenza della situazione propria di un'opera d'arte è tanto più grande quanto più essa è capace di generare "collisione". Ora, se la stessa collisione accadesse come sviluppo interno, armonico della situazione, essa sarebbe già ricompresa nell'universale, si

⁵⁶ Ivi, p. 225.

che quel particolare in cui la situazione dovrebbe concretizzarsi si ritroverebbe già riassorbito nel primo, e impedirebbe il costituirsi di uno svolgimento. La collisione assume invece rilevanza, e si fa capace di svolgimento, quando essa è costituita dalla “violazione” di un particolare contro l’universale, e tanto più quando per mezzo di tale violazione emerge un’opposizione nel cuore della situazione. Solo la situazione capace di far sorgere e di farsi attivare e superare dall’azione è propria di una vera opera d’arte.

Per intendere questa violazione è utile richiamare la maniera in cui il vivente completa la sua determinazione, attraverso la violenza. Il vivente ha bisogno di un ambiente che non è se non in riferimento al vivente medesimo, il quale gli usa violenza ai suoi fini, e in questa violenza originaria allo stesso tempo guadagna il suo mantenimento all’interno dell’ambiente e sclerotizza la sua dipendenza; la violazione per il cui tramite si riconosce la possibilità nell’opera di una vera azione – e dunque nell’opera medesima della realizzazione dell’ideale – implica il costituirsi di un’autonomia che, affermandosi attraverso la negazione, lega la realizzazione della sua vitalità alla negazione di sé che suscita. Essa corrisponde morfologicamente, in campo estetico, alla violenza originaria che appartiene al vivente.

6. *La «vera oggettività» dell’opera d’arte*

Se questo processo riguarda il mondo interno all’opera d’arte, nondimeno esso deve coinvolgere l’opera medesima in quanto essa, a sua volta, si trova in una realtà circostante. Passiamo dal processo inter-

no all'esterno. Al fondo della determinazione dell'ideale si trova così la domanda a proposito di «come vada configurato in modo artistico questo [...] lato della realtà concreta (*der konkreten Wirklichkeit*)»⁵⁷; la domanda cioè sulla sua *situazione oggettiva*, sulla situazione di quell'oggetto stesso che chiamiamo opera d'arte rispetto alla cultura cui appartiene e che appare nell'opera – ma anche, sebbene in un modo assai distante dalle ontologie dell'arte di matrice contemporanea, rispetto agli altri oggetti dell'esperienza. Per sua natura, infatti, «l'ideale penetra immediatamente, rispetto a tutti questi rapporti, nella comune realtà esteriore, nel quotidiano della realtà e quindi nella prosa comune della vita»⁵⁸.

Quest'ultimo tratto riguarda la determinatezza *esteriore* dell'ideale. «Esteriore», qui, non rimanda più all'astrattezza dell'esteriorità, per cui essa è contrapposta a un interiore che peraltro dovrebbe essere in grado di manifestare in sé. Nella discussione della determinatezza esteriore dell'ideale si deve poter mostrare come l'esteriorità dell'opera d'arte sia a essa conforme; si deve mostrare come l'immediatezza a cui l'ideale si consegna sia la *sua* immediatezza, la sua negazione di sé, il non-ideale in cui esso solamente può mantenersi e confermarsi. «Ed infatti l'uomo, questo centro pieno dell'ideale, *vive*, è essenzialmente qui e ora, è un presente, è un'infinità individuale, ed è propria della vita l'opposizione con l'esterna natura circostante, e quindi una connessione con essa ed una attività in essa»⁵⁹. È dunque il processo della

⁵⁷ Ivi, p. 274.

⁵⁸ Ivi, p. 275.

⁵⁹ Ivi, p. 276.

determinazione esteriore dell'ideale a poter far emergere propriamente la *vitalità*, la negatività che lo caratterizza come idea.

La maniera hegeliana di articolare la distinzione che deve essere propria dell'oggetto artistico rispetto a qualsiasi altro oggetto dell'esperienza riguarda appunto la capacità del discorso filosofico di determinarne la situazione oggettiva. La situazione oggettiva, il marchio del rapporto con l'esteriorità, appare nell'opera d'arte da tre punti di vista principali: la necessità che essa sia realizzata in un materiale sensibile; l'appartenenza a una cultura, a una configurazione dello spirito oggettivo, e a ciò che in essa costituisce l'oggettività; infine, il suo apparire a un pubblico. Ciascuno dei tre punti chiama in causa una declinazione dell'oggettività, dei rapporti con l'"ambiente" in cui l'ideale deve entrare e che sono capaci di determinarlo. Essi non vanno intesi, per così dire, orizzontalmente, in una sorta di geografia di punti di accesso equivalenti; il loro rapporto è piuttosto verticale, intensivo, sì che l'oggettività materiale e culturale di cui l'opera reca le tracce diventa condensazione manifesta delle sue caratteristiche più proprie solo nell'esibizione a un pubblico. Occorre qui concentrarsi sul terzo momento.

Il discorso conduce a un ulteriore approfondimento dello stesso problema che ci impegna sin dall'inizio. Affinché la vitalità possa manifestarsi, nell'esteriore dell'opera d'arte deve essere riconosciuta la presenza dell'interiore. È qui che, daccapo, s'incontra il punto di contatto e insieme di distinzione fra la dimensione del vivente e quella dell'ideale artistico. Laddove il primo rimane tutto chiuso nel segno inciso della mancanza, al punto da non riuscire a far apparir-

re come tale il bisogno stesso, il principio con cui la sua vitalità entra nell'esistenza, l'ideale artistico vive sì nel segno della mancanza e del bisogno – della circostanza per l'azione, del mondo oggettivo per l'opera – ma riesce a manifestare quella mancanza nella sua vitalità.

Il punto decisivo è che «per quanto l'opera d'arte possa formare un mondo in sé concordante e conchiuso, essa tuttavia [...] non [è] *per sé*, ma *per noi*, per un pubblico che guarda e gode l'opera d'arte»⁶⁰. L'accordo che l'opera d'arte realizza nella sua raffigurazione non può rimanere chiuso in sé stesso, non può restare un "interno" contrapposto a quell'"esterno" costituito dal pubblico. Questo esterno ha in sé la vitalità spirituale che è anche l'interno dell'opera, sì che nel rapporto fra il non poter essere per sé dell'opera e il suo essere per noi non esiste più alcuno scarto. Il vivente-naturale era un per sé il cui esser-per-sé non poteva apparire per sé stesso, sì che il suo apparire per noi mostrava la deficienza di quel per sé. Nell'opera d'arte invece è proprio la natura del per sé a essere del tutto per noi. Ma ciò significa ora anche che il suo integrale essere per noi, il suo interno tutto esteriorizzato, è un integrale essere per sé: che anche l'esterno deve essere tutto interiorizzato, e per questo noi spettatori vogliamo entrare in comunicazione con i caratteri dell'opera e il loro ambiente.

Sulla base di queste considerazioni, Hegel discute il problema della storicità della rappresentazione e della sua fedeltà storica; ma, ciò che più conta per il nostro ragionamento, tale problema è superato dalla nozione di *vera oggettività* dell'opera d'arte, la quale,

⁶⁰ Ivi, p. 296.

pur conservando la particolarità del suo soggetto, sin nella determinatezza storica, riesce «a dischiuderci gli interessi superiori dello spirito e della volontà, ciò che in se stesso è umano e potente, le vere profondità dell'animo»⁶¹. Ed essa «ci rivela dunque il *pathos*, il contenuto sostanziale di una situazione e la ricca, potente individualità, in cui i momenti sostanziali dello spirito sono vivi e sono portati a realtà ed esteriorizzazione»⁶².

Giungiamo così a una conclusione – certo parziale e, come detto, indiretta – sulla questione del rapporto fra il vivente e l'ideale. Se l'arte è capace di far apparire la sua vitalità (il principio soggettivo-negativo) in tutta la sua oggettività, allora essa è *davvero* oggettiva proprio perché capace di manifestarla in sé. La soggettività può apparire per quello che è – negatività assoluta, l'interno che è tanto nostro quanto dell'opera – solo oggettivandosi, solo negandosi. E proprio tale movimento è ciò che nelle infinite forme particolari appare nell'opera d'arte.

7. Conclusione

Possiamo così tornare alla coppia di dipinti di Murillo da cui avevamo iniziato. Se da un lato queste figure appaiono completamente soddisfatte in sé stesse, allo stesso tempo suscitano in noi una partecipazione di cui non è immediato rendersi ragione. L'«imperturbabilità», si legge nell'edizione curata da Hotho, fa stare questi ragazzi «seduti e beati, quasi

⁶¹ Ivi, p. 313.

⁶² *Ibidem*.

fossero gli dèi dell'Olimpo»⁶³. Si scova qui un curioso cortocircuito, che credo però sia spiegabile se si considera il rapporto fra il vivente e l'ideale. Non tanto perché di fronte a queste opere, che apparterrebbero, dal punto di vista dello sviluppo storico, al periodo romantico, sembrerebbe quasi riemergere un tratto del modo in cui Hegel caratterizza l'arte classica (e in particolare la statuaria); è in gioco piuttosto qualcosa che riguarda l'arte classica stessa, in quanto essa, a sua volta, si può dire che realizzi l'ideale dell'arte come tale.

È nella statuaria classica, sembrerebbe, che si realizzano pienamente le parole secondo cui «dinanzi a noi la forma artistica ideale sta come un dio beato»⁶⁴, privo delle infinite limitazioni particolari cui non solo la forma naturale, ma tutte le altre forme artistiche, darebbero luogo. In quell'arte plastica avrebbe luogo un ideale che non si abbassa in alcun conflitto o lotta particolare. Eppure quella condizione di perfezione intoccabile, del tutto soddisfatta in sé, è una cosa sola con la «dolorosità della pace divina»⁶⁵, espressione che indica come quella pace nasconda in sé il conflitto più aspro *contro* l'esteriorità che, una volta esploso, porta l'arte classica al tramonto⁶⁶.

⁶³ Ivi, p. 194. Quest'ultima espressione non appare nei quaderni degli uditori dell'anno 1828/29. Tuttavia non sembra estranea al contesto delle pagine corrispondenti a questa tratta dall'edizione di Hotho, peraltro assai vicine a quelle dell'edizione critica dei quaderni (cfr. G.W.F. Hegel, *GW*, 28, 3, p. 961).

⁶⁴ Ivi, p. 180.

⁶⁵ Ivi, p. 546.

⁶⁶ Come nota Iannelli, la beatitudine dell'ideale classico «è escludente e solitaria», ed è destinata ad andare in frantumi nella tragedia. Cfr. F. Iannelli, *Bellezza, ideale disarmonia*, in M. Fari-

Persino nell'idealità della statuaria classica occorre riconoscere la struttura *mancante* – e vitale – dell'ideale, e il suo apparire conforme a sé; in particolare, in questo caso, conforme perché ancora insufficiente rispetto alla capacità dell'arte romantica di manifestare pienamente in sé la mancanza dell'artistico⁶⁷. Come scrive Farina, «la vita, come l'anima e l'ideale, presenta (nel senso della *Darstellung*) ciò che vi è di più alto senza poterne ancora rappresentare (nel senso della *Vorstellung*) interamente il contenuto»⁶⁸; ma questo poiché, se la *Vorstellung* rimane in entrambe mancante, la *Darstellung* artistica è capace di mostrare pienamente la sua stessa mancanza, facendo apparire in sé la negatività che permea la struttura del vivente – la negatività che in esso non può presentarsi.

Senza entrare nel dibattito sullo sviluppo storico, e particolare, delle arti, possiamo così riconoscere un motivo dell'inquietudine che attraversa i quadri di Murillo: la soddisfazione in sé che appare nei suoi fanciulli, proprio perché presente in quanto tale, nega sé stessa e colpisce in pieno lo spettatore, trascinandolo nel mondo dell'opera. Questa *viva* inquietudine è cruciale nelle pagine in cui Hegel affronta la determinazione dell'ideale⁶⁹.

na, A. L. Siani (a cura di), *L'estetica di Hegel*, il Mulino, Bologna 2014, pp. 99-114: 106.

⁶⁷ L'ambito estetico può essere caratterizzato, nella prospettiva hegeliana – e proprio in quanto l'arte è idea – da una sorta di *elenchos* del mancare, per cui «all'arte [...] manca il 'mancare', e non il mancante (qualcosa di cui essa sia priva)» (M. Donà, *Teomorfica*, Bompiani, Milano 2015, p. 823).

⁶⁸ Cfr. M. Farina, *Il giudizio e la vita*, cit., pp. 382-383.

⁶⁹ Ragionando su Murillo, Hegel apre una parentesi in cui richiama una testa di fanciullo di Raffaello la cui serenità, analoga

Se l'ideale può essere inteso come la struttura dell'opera d'arte, in cui esso si concretizza-realizza, ciò significa che nella struttura dell'opera d'arte appare la negazione propria dell'idea. E quella negazione appare in una figura determinata, compiuta, ma come ciò che nega – senza escluderla – la natura processuale, e cioè sempre ancora imperfetta, dell'opera d'arte individuale: la sua manifesta vitalità.

a quella delle figure di Murillo, gli sembra rendere impossibile staccarsi dalla contemplazione dell'opera (cfr. G.W.F. Hegel, *Estetica*, cit., p. 194, e Id., *GW*, 28, 3, p. 961).



Fig. 1.

Bartolomé Esteban Murillo, *La toilette domestica* (1655-1660), Olio su tela, 143,7 x 109 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Alte Pinakothek München.



Fig. 2.

Bartolomé Esteban Murillo, *I mangiatori di uva e melone* (c.ca 1645), Olio su tela, 145,9 x 103,6 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Alte Pinakothek München.

«DU GLEICHST DEM GEIST DEN
DU BEGREIFST, NICHT MIR!».
TRADUZIONI INTERSEMIOTICHE E VISIONI
TEOMORFICHE NELLA SCENA GOETHIANA
DELLO SPIRITO DELLA TERRA
(GOETHE, *FAUST I*)

Alberto Merzari

ἀργαλέον σε, θεά, γνῶναι βροτῶ ἀντιάσαντι,
καὶ μάλ' ἐπισταμένῳ: σὲ γὰρ αὐτὴν παντὶ εἴσκεις

È difficile, o dea, che un mortale, per quanto esperto,
incontrandoti ti riconosca: di ogni cosa prendi la forma

Hom. *Od.* 13.312-313

1. Introduzione

In una delle scene più suggestive e commentate del *Faust I*, proprio all'inizio del dramma, l'eroe goethiano, deluso dalla vanità del suo vasto sapere e desideroso di conoscere «che cosa tiene unito, nell'intimo, il mondo»¹, invoca – come è noto – l'apparizione dello Spirito della Terra [*Erdgeist*], di cui ha scorto nel manoscritto di Nostradamus aperto davanti a lui un segno. «Spirito della Terra, tu mi sei più vicino.

¹ J.W. Goethe, *Faust*, in *WA* 1.14, p. 28; trad. it. F. Fortini, *Faust*, 2 voll., Mondadori, Milano 1970, vol. I, p. 35 [trad. mod.].

Nel testo si userà la seguente sigla: *WA* = G. von Loeper, E. Schmidt, H. Grimm *et al.* (Hrsg.), *Goethes Werke*, herausgegeben im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Abtlg. I–IV, 133 Bände in 143 Teilen, H. Böhlau, Weimar 1887-1919.

Già mi sono cresciute, lo sento, le forze, già ardo come per vino nuovo. [...] Lo sento, mi aliti intorno, Spirito invocato! Rivelati! [...] A te si dà, lo sento, l'anima intera»². Questa figura numinosa, che Goethe non si preoccupa neppure di presentare, ma che in un appunto del 1800 definisce «l'anima del mondo e delle azioni»³, non tarda a manifestarsi. «Chi mi chiama?»⁴, domanda a Faust. La sola vista dello Spirito atterrisce sorprendentemente l'eroe goethiano, sicuro fino a poco prima delle sue forze («Viso tremendo [...] Ah, non reggo a guardarti»⁵). «Che spavento pietoso, superuomo [*Übermensch*], ti stringe?», domanda con tono canzonatorio lo *Erdgeist*. «Dov'è quel cuore che evocava un mondo in sé e lo portava e lo reggeva? Che in un tremito di gioia cresceva ad eguagliare noi, gli Spiriti? [...] Sei tu che al tocco del mio alito tremi nel fondo del tuo essere, verme sparuto che si torce?»⁶. Faust, riavutosi, insiste a voler affrontare lo Spirito da pari a pari, a proclamarsi – addirittura – eguale a lui: «sono io, sono Faust, sono pari a te»⁷. All'arroganza di queste parole, lo Spirito oppone la descrizione del proprio inarrivabile compito: incarnazione del divenire perpetuo della Natura («nelle ondate della vita, nel tumulto dell'azione, salgo, discendo, vado, ritorno. Nascita e tomba. Un

² Ivi, p. 31; trad. it., vol. I, pp. 39, 41.

³ GSA 25/W 1374, in Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar [trad. mia], cit. in A. Bohnenkamp, „... *das Hauptgeschäft nicht außer Augen lassend*“. *Die Paralipomena zu Goethes, Faust*, Insel, Frankfurt a. M./Leipzig 1994.

⁴ J.W. Goethe, *Faust*, in *WA* 1.14, p. 31; trad. it., vol. I, p. 41.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Ivi, p. 32; trad. it., vol. I, p. 41.

⁷ Ivi, p. 32; trad. it., vol. I, p. 43.

mare eterno. Una mobile trama. Una vita rovente»⁸), egli «lavora la veste vivente del Divino»⁹. Neppure questo, tuttavia, intimorisce definitivamente Faust, ed è a questo punto che arriva lo scambio più vibrante della scena:

Faust

Tu che scorri il mondo grande,
operoso Spirito, quanto a te mi sento simile!

Lo Spirito

Allo spirito somigli che tu stesso concepisci:
non a me! [*Du gleichst dem Geist den du begreifst,
nicht mir!*]¹⁰

Con questa battuta lo Spirito scompare, lasciando Faust, perplesso a domandarsi: «Non a te? A chi, allora? Io, immagine [*Ebenbild*] della Divinità?»¹¹. Interrotta dall'ingresso di Wagner, la scena si conclude così in modo enigmatico: Faust, da una parte, non rinuncia fino alla fine a dichiararsi simile a uno Spirito che, tuttavia, lo sgomenta; lo Spirito, dall'altra, sostiene che Faust somigli soltanto al concetto che egli ha di lui – un'asserzione, a ben guardare, quasi altrettanto problematica, giacché Faust, allorché trema, sembra aver visto qualcosa di più di una sua privata rappresentazione. Come si conciliano il terrore

⁸ *Ibidem.*

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ Ivi, p. 33; trad. it., vol. I, p. 43.

¹¹ *Ibidem.*

di Faust e la sua ostinata rivendicazione di una somiglianza? Come può Faust non sopportare lo sguardo di ciò a cui, un istante dopo, si professa eguale? O in altri termini: qual è il vero volto dello Spirito della Terra?

Pressappoco queste domande dovettero agitare anche il conte Carl von Brühl, sovrintendente dei teatri della Prussia, quando nel maggio del 1819 fu incaricato di organizzare la messa in scena di alcuni episodi del *Faust*¹² – tra cui, appunto, quello dello Spirito della Terra – in occasione delle celebrazioni del compleanno della principessa Radziwiłł. In una precedente rappresentazione, von Brühl aveva dato allo Spirito della Terra il volto dello stesso Goethe – una scelta che aveva destato nel pubblico una certa (prevedibile) ilarità¹³. Per questa nuova occasione, il conte decide tuttavia di interpellare direttamente l'autore, a cui chiede, con una lettera datata 26 maggio, di fargli sapere «in poche parole come si immaginasse l'apparizione dello Spirito della Terra»¹⁴. A pochi giorni di distanza, Goethe risponde:

Quanto alla sua richiesta, rispondo inviandole un disegno. Questa rappresentazione dello Spirito della Terra corrisponde in pieno alla mia intenzione [*mit meiner Absicht*]. Il fatto che egli [*i.e.*: Faust] lo

¹² Per un focus sulla traducibilità intersemiotico-artistica dal testuale-poetico-drammaturgico al performativo-attoriale-scenico, cfr. in questo stesso volume il contributo sul teatro di G. Passariello, *Tradire il presente*, pp. 161-180.

¹³ Cfr. la lettera di von Brühl a Goethe del 26 maggio 1819, in K.R. Mandelkow (Hrsg.), *Briefe an Goethe*, 2 voll., Wegner, Hamburg 1965, vol. II, p. 257.

¹⁴ *Ibidem*; trad. mia.

guardi attraverso la finestra è abbastanza inquietante. Rembrandt ha usato questa idea molto bene in una incisione¹⁵.

Non dunque «in poche parole», ma con una raffigurazione della scena, Goethe decide di esplicitare le sembianze dello *Erdgeist* così come lui lo immagina¹⁶. Si tratta di un caso esemplare e singolarmente interessante di ciò che Roman Jakobson avrebbe definito una «traduzione intersemiotica» – di una traduzione, cioè, che comporta «il passaggio da un sistema di segni a un altro»¹⁷. Il disegno in questio-

¹⁵ Lettera di Goethe a von Brühl del 2 giugno 1819, in *WA* 4.31, p. 163; trad. mia.

¹⁶ Si discute se il disegno sia stato eseguito da Goethe in questa occasione o se Goethe lo avesse concepito in occasione di un altro progetto di messa in scena del *Faust* nel 1812 – una questione comunque secondaria ai fini del nostro discorso. Cfr. H. Henning, *Faust-Variationen. Beiträge zur Editions-geschichte vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*, Saur, München/London 1993, p. 284.

¹⁷ R. Jakobson, *On Linguistic Aspects of Translation*, in R.A. Brower (ed.), *On Translation*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1959, pp. 232-239: 238; trad. mia. La questione dell'intermedialità e delle dinamiche traduttive che coinvolgono *media* diversi riceve in realtà consistente attenzione già ai tempi di Goethe: se ne occupa il *Laocoonte* di G.E. Lessing (G.E. Lessing, *Laocoonte*, a cura di M. Cometa, Aesthetica, Palermo 2020), applaudito da Goethe per aver sradicato la fraintesa assimilazione delle arti figurative alle arti della parola (*ut pictura poesis*), cfr. J.W. Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, in *WA* 1.27, pp. 164-166; ed. it. *Poesia e verità*, trad. di L. Balbiani, Bompiani, Milano 2020, pp. 665-667. In tempi più recenti un testo importante che ha inaugurato una discussione sistematica su questi temi è stato P. Wagner (ed.), *Icons – Texts – Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*, De Gruyter, Berlin/New York 1996. Riflessioni importanti si trovano anche nel fortunato saggio di U. Eco, *Dire*

ne è conservato oggi alla *Klassik Stiftung* di Weimar (fig. 1) e ritrae lo Spirito della Terra a mezzo busto, nelle sembianze di un giovane dai lunghi ricci e dai tratti apollinei. Tutto il focus della rappresentazione è su questa figura, invece Faust, la cui reazione risulta indecifrabile, viene appena abbozzato nella metà inferiore della composizione, sotto alla grande finestra e davanti al suo leggio.

Questa “traduzione” lascia in qualche modo perplessi: se il testo del dramma portava innanzitutto a dubitare che Faust potesse avere ragione, nel suo rivendicare una somiglianza con una potenza che così chiaramente lo sovrastava, il disegno – che dovrebbe, teoricamente, «dire quasi la stessa cosa»¹⁸ – induce piuttosto a mettere in dubbio che egli possa avere torto. Che senso ha l’ultima battuta dello *Erdgeist* (“Allo spirito somigli che tu stesso concepisci: non a me!”) dentro l’intenzione goethiana così esplicitata dal disegno? Forse che Goethe ci dislochi qui a guardare la scena dal punto di vista di Faust? Dare un senso a questo disegno *come* traduzione della scena del dramma – e cioè farsi carico di quella “cosa” che, in questo tradursi dell’intenzione autoriale, sembra “quasi” rovesciarsi nel suo opposto – richiede uno sguardo più ampio su alcuni nuclei portanti della riflessione goethiana, e in particolare sul modo in cui Goethe concepisce la relazione morfologica tra umano e divino. Traguardato in questa prospettiva, il disegno inviato nel giugno 1819 può rivelarsi – questa è l’ipotesi che

quasi la stessa cosa, Bompiani, Milano 2013, cfr. in particolare il cap. 13, *Quando cambia la materia*, pp. 315-344.

¹⁸ Per citare la celebre definizione che della pratica traduttiva diede U. Eco, cfr. *Dire quasi la stessa cosa*, cit., p. 9.

si tenterà di sondare – un punto focale per pensare goethianamente tanto il rapporto tra poesia e immagine quanto, più in generale, la dinamica traduttiva.

2. *Faust e lo Spirito della Terra*

In una prima versione del dramma – quella del 1775, il c.d. *Urfaust* – l'apparizione dello Spirito della Terra era introdotta dalle seguenti indicazioni di scena: «Guizza una fiamma rossastra, nella fiamma appare lo spirito, in forma ripugnante [*in wiederlicher Gestalt*]»¹⁹.

In tutte le stesure successive – a partire da quella dell'edizione di Lipsia del 1790²⁰ – l'espressione *in wiederlicher Gestalt* scompare. Non si tratta di una rimozione casuale. Goethe la rivendica apertamente nella lettera a von Brühl, laddove puntualizza che nella rappresentazione dello Spirito non doveva apparire «niente di grottesco e di ripugnante [*nichts Fratzenhaftes und Widerliches*]»²¹. Faust non teme questa apparizione perché ne prova orrore, perché ne è respinto: egli è bensì catturato e avvinto da una visione *bella*. Goethe dovette riconoscere, col tempo, che proprio questo era il modo più adeguato per pensare l'incontro dell'uomo con il numinoso.

Questa idea, tuttavia, lasciava aperta ancora una

¹⁹ J.W. Goethe, *Faust in ursprünglicher Gestalt*, in *WA* 1.39; trad. mia.

²⁰ Cfr. Id., *Goethe's Schriften*, 8 Bände, J. Stahel und G.J. Göschen, Wien/Leipzig 1787-1790, vol. VII [1790]: *Faust*, p. 10.

²¹ Lettera di Goethe a von Brühl del 2 giugno 1819, in *WA* 4.31, p. 163; trad. mia.

pluralità di opzioni. Nell'incisione di Rembrandt citata nella lettera (fig. 2), ad esempio, il Divino che fa visita a Faust si presenta sotto forma di una luce che irradia la stanza e che promana da un medaglione brillante su cui sono iscritte, attorno al *titulus crucis*, parole indecifrabili dal sapore alchemico²². Lo stesso schema compositivo ricorre nell'illustrazione di Johann H. Lips apparsa sull'antiporta dell'edizione del *Faust* del 1790. Perché Goethe non si rifà a questi modelli? Evidentemente perché non pensa che la bellezza e il fascino del suo Spirito siano quelli dell'invisibile, dell'ineffabile, del sublime. Ciò è massimamente significativo se si tiene presente – cosa su cui non si è posta ancora sufficiente enfasi – che la scena del dramma ricalca da vicino, pur conducendolo a una sorta di rovesciamento, un episodio celebre dell'*Antico Testamento*, ossia quello dell'incontro di Mosè con il Dio di Israele (*Es.* 3,1-4,17). Come Faust, Mosè vede il Divino apparire in una fiamma – quella, come è noto, del roveto ardente; come Faust, inoltre, Mosè, vuole inizialmente *vedere*. Mentre l'eroe goethiano, tuttavia, insiste nel suo sguardo, per quanto insostenibile sia “il volto terribile” dello Spirito, e fino alla fine non rinuncia a misurarsi con lui, l'eroe biblico depo-

²² Sebbene la scena raffigurata non coincida con quella dello *Erdgeist* (che appartiene alla rielaborazione goethiana del mito di Faust), l'illustrazione di Rembrandt rappresentava senz'altro per Goethe un potenziale modello per pensare l'incontro con il Divino, come dimostra il fatto che da essa desuma l'espedito della finestra. Sulle interpretazioni date a questa incisione, cfr. D.M. McHenry, *Rembrandt's "Faust in His Study" Reconsidered: A Record of Jewish Patronage and Mysticism in Mid-Seventeenth-Century Amsterdam*, «Yale University Art Gallery Bulletin», 8 (1989), pp. 9-19.

ne insieme alla pretesa dello sguardo i propri calzari, e si accosta con devozione al cospetto di un Dio che lo trascende. Alla *pietas* di Mosé, corrisponde lo slancio – *stürmisch* – di Faust, ma ciò che più conta è che alla assoluta e inviolabile anacoresi del Dio ebraico, che rifiuta di mostrarsi, corrisponde, nel controcanto goethiano, uno Spirito che non teme la forma.

La bellezza dell'*Erdgeist* – arriviamo al punto decisivo, al punto su cui il disegno goethiano inequivocabilmente “decide” qualcosa di nuovo rispetto al dramma – è per Goethe una bellezza sensibile; la «vita rovente» della Natura, che in lui si condensa panenteisticamente²³, «porta una forma con sé»²⁴

²³ In consonanza con Herder e con quella religiosità romantica che J.A. Lamm ha definito Neo-Spinozismo (cfr. J.A. Lamm, *Romanticism and Pantheism*, in D. Ferguson [ed.], *The Blackwell Companion to Nineteenth-Century Theology*. Wiley-Blackwell, Hoboken 2010, pp. 165-186), Goethe pensa in generale il Divino in una problematica prospettiva intermedia tra teismo e panteismo: il Divino risiede in tutte le cose senza tuttavia identificarsi con esse; su ciò mi permetto di rinviare anche al mio A. Merzari, *La forma e il Divino: una prospettiva estetica sull'incontro di J.W. Goethe con M.Ş. Hâfız*, «Quaderni di Meykhane», 11 (2021), 1, pp. 1-26: 9-14.

²⁴ Nel manoscritto del 1800 già citato (GSA 25/W 1374, in Goethe-und Schiller-Archiv, Weimar), subito dopo la definizione dello Spirito della Terra come «anima del mondo e delle azioni», Goethe annota: «Contesa tra forma e assenza di forma. Preferenza al contenuto senza forma rispetto alla forma vuota. Il contenuto porta la forma con sé». Questo appunto cattura precisamente la tensione tra forma e assenza di forma che attraversa lo *Erdgeist*: la «vita incandescente» dello Spirito della Terra si compagina in una forma particolare, pur non riducendosi mai a essa. Come Goethe scriveva già nel 1776, del resto, «ogni forma, anche la più sentita, ha qualcosa di non vero: tuttavia, essa è comunque la lente con cui i sacri raggi della dispersa natura si concentrano in

– e precisamente la forma dell'uomo. Che il punto di vista di Faust – il suo umano “concetto [*Begriff*]” – colga qualcosa di essenziale, lo mostrano non solo la coerente inversione del modello letterario veterotestamentario e del modello figurativo di Lips e Rembrandt, ma anche il testo della lettera a von Brühl, nella quale Goethe ricorda di aver già una volta ipotizzato, per una realizzazione teatrale della scena, di utilizzare una «testa e un torso colossali», ispirati a quelli dei «famosi busti di Giove»²⁵. Tra Faust e lo Spirito esiste, proprio come tra il greco e i suoi dèi, una continuità di forma – una somiglianza. Come Odisseo quando incontra Atena nel XIII libro dell'*Odissea* – e non come Mosè, quando ascolta la voce dell'invisibile – Faust guarda un volto umano. Ciò che si tratta di capire è semmai perché uno Spirito nel quale Faust si rispecchia possa ancora proclamarsi ineguagliabile a lui. Il disegno fornisce una prima indicazione. Quello dello Spirito non è un volto qualunque, ma un volto, appunto, bello, sfolgorante; mentre Faust è semplicemente un uomo, lo Spirito della Terra incarna la figura umana nella sua più pura e composta perfezione. Questo scarto non è, contro ogni apparenza, una mera questione di grado. La diversa potenza con cui lo Spirito e Faust esprimono la forma umana è la conseguenza di qualcosa di più essenziale, che attiene al loro rapporto; un rapporto che l'autore del *Faust* interpreta (o almeno crede di interpretare) in sintonia con i Greci.

un solo punto focale nel cuore degli uomini» (J.W. Goethe, *WA* 1.37, p. 314; trad. mia).

²⁵ Lettera di Goethe a von Brühl del 2 giugno 1819, in *WA* 4.31, p. 163; trad. mia.

A partire dal viaggio in Italia, Goethe si sofferma a più riprese sul modo in cui gli scultori ellenici elevavano la figura umana alla sua idealità per lasciare che in essa prendesse dimora il Divino. Pensato in modo moderno, questo tipo di gesto corrisponde a una religiosità che definiremmo “antropomorfica” – a una religiosità, cioè, che attribuisce al Divino quella forma che appartiene innanzitutto e fondamentalmente all’umano. Pensata greicamente, tuttavia, l’opera dello scultore – avverte Goethe²⁶ – consiste in realtà nel risacralizzare, e cioè nel rendere per gli Dèi nuovamente abitabile, una forma che appartiene innanzitutto e fondamentalmente al Divino. Comprendere questo ribaltamento è essenziale per comprendere come i Greci potessero prendere sul serio i propri Dèi – e per comprendere, di riflesso, come Faust possa, davanti a un volto umano, tremare: quando il Divino «abita l’uomo»²⁷, ciò che accade non è per i Greci l’alienarsi del totalmente altro in una forma che gli è estranea; è bensì il palesarsi del fatto che la forma umana appartiene a lui più originariamente di quanto appartenga all’uomo stesso. La continuità metamorfica che unisce il Divino all’umano non parte dall’uomo e dal suo modo di immaginare gli Dèi, ma ha il

²⁶ Cfr. J.W. Goethe, *Italienische Reise*, in *WA* 1.30, pp. 264-265; ed. it. *Viaggio in Italia*, trad. di E. Zaniboni, Sansoni, Firenze 1959, p. 170. Cfr. anche J.W. Goethe, *Winckelmann* in *WA* 1.46, pp. 28-30; ed. it. *Scritti sull’arte e sulla letteratura*, trad. di S. Zecchi, Bollati Boringhieri, Torino 1992, pp. 173-174. Sugli esiti di questa prospettiva in W.F. Otto, cfr. F. Cattaneo, *L’Essere, il Divino, la Forma. Su alcuni motivi in Walter F. Otto e Martin Heidegger*, «Dianoia», 30 (2020), pp. 145-165.

²⁷ J.W. Goethe, *Verein der deutschen Bildhauer*, in *WA* 1.49.2, p. 59; trad. mia.

proprio fondamento nel Dio, che presta all'uomo la sua forma da ben prima che l'uomo gliela possa, nel culto, restituire. In questa prospettiva la statua, lungi dall'essere il luogo di servizio idolatrico, diventa lo spazio sacrale in cui la forma umana, riportata alla sua purezza dall'artista, viene colta come qualcosa di divino. «L'intendimento e lo sforzo dei Greci», scrive Goethe nel 1812, in un testo dedicato alla celebre Mucca di Mirone «consiste nel divinizzare l'uomo, non nell'umanizzare la divinità. Si tratta di un teomorfismo, non di un antropomorfismo!»²⁸. L'umanizzazione del Divino, in altri termini, non è il punto di arrivo, ma solo il modo attraverso cui l'arte riattiva quella corrente metamorfica che *dal* Divino procede *all'*umano, e così traspropria, divinizzandolo, l'uomo nella sua forma: «Dio diventa uomo per innalzare l'uomo al Dio»²⁹.

Questa interpretazione del nesso umano-Divino racchiude – oltre e ben più che una tesi storiografica – il sentimento profondo della religiosità goethiana. Tra uomo e Dio esiste per lui innanzitutto un rapporto di continuità (senza di esso, del resto, non sarebbe neppure immaginabile, dal suo punto di vista paracelsiano, l'instaurarsi di una relazione): si pensi al motto latino che Goethe conia in *Poesia e Verità* e che viene collocato dai curatori *in exergo* alla prima edizione della quarta e ultima parte – «nemo contra deum nisi deus ipse»³⁰, «nessuno può stare davanti a un Dio, se non è egli stesso un dio» – o ai versi di ispirazione

²⁸ Id., *Myrons Kuh*, in *WA* 1.49.2, p. 12; trad. mia.

²⁹ Id., *Winckelmann*, in *WA* 1.46, p. 29; trad. it., p. 174.

³⁰ Id., *Dichtung und Wahrheit*, in *WA* 1.29, p. 177; trad. it., p. 1653.

neoplatonica che figurano nell'introduzione alla *Teoria dei colori* – «se non vivesse in noi la forza propria di Dio, come potrebbe estasiarci il Divino?»³¹. All'interno di questo rapporto, tuttavia, è Dio ad avere assoluta precedenza: se tremiamo davanti alla teofania non è perché il Dio è totalmente altro dall'uomo – come credeva Mosè, o quel discepolo del monoteismo mosaico che fu, ai tempi di Goethe, Jacobi³² – ma perché l'essenza dell'uomo si dischiude per la prima volta e in modo ustionante nella contemplazione del Dio. *Proprio perché la forma umana è divina* – paradossalmente – *l'uomo non eguaglia mai il Dio*. Faust, almeno all'inizio del dramma, non è all'altezza di questa verità. La sua protesta contro lo *Erdegeist*, ma prima ancora la protesta contro la vana fatica dei suoi studi («e ora eccomi qui che ne so quanto prima»³³), sono la protesta di chi non sopporta l'idea che il migliore degli uomini – l'uomo che realizza a pieno la sua umanità – non sia ancora un Dio. A rendere Faust sordo ai moniti dello Spirito è il suo modo ostinatamente antropomorfo di guardarlo: come può chi è “immagine della Divinità” non essere uguale al Dio? Come può chi ha la sua forma doversi arrendere davanti a lui come davanti a un mistero? Che sia il Dio ad *avere* la forma dell'uomo, Faust, in quel momento, non può ancora capirlo. Tuttavia l'irruzione dello Spirito – irrevocabile, potente – sommuove in lui

³¹ Id., *Farbenlehre*, in *WA* 2.1, p. xxxi; ed. it. *La teoria dei colori*, trad. di R. Troncon, Il Saggiatore, Milano 1993, p. 14.

³² Sulla *Auseinandersetzung* Goethe/Jacobi cfr. A. Fineron, *Goethe's Response to Jacobi's Von den göttlichen Dingen und ihrer Offenbarung and the Influence of Hamann*, «German Life and Letters», 50 (1997), 3, pp. 283-306.

³³ J.W. Goethe, *Faust*, in *WA* 1.14, p. 27; trad. it., vol. I, p. 33.

qualcosa: quel “superuomo” che lui è si rivela a un tratto un “verme spaurito”.

Tutta la successiva parabola faustiana – almeno fino alla prima scena del *Faust II* – si può leggere, in definitiva, come la faticosa e dolorosa assimilazione di quell’eccedenza del Divino sull’umano che non elimina, ma anzi fonda, il rispecchiarsi dell’umano nel Dio. «Ah che nulla di perfetto ha l’uomo in sorte, ora lo sento. [...] [Q]uesta gioia più e più mi avvicina agli Dèi»³⁴, dirà Faust dopo l’incontro con Margherita. In modo ancora più consapevole, al risveglio nell’amena contrada dei Silfi, egli saprà lasciarsi il sole che lo abbaglia alle spalle, e prenderà coscienza del fatto che la vita è posseduta dall’uomo soltanto come «variopinto riflesso»³⁵. Al gesto titanico di imposizione del sé che contraddistingue l’iniziale *Streben* faustiano, e che corrisponde al preponderante coglimento di ciò per cui l’uomo e il Divino sono simili, si integra via via una postura diversa, che si apre al mistero e all’origine nascosta di quella somiglianza. È in questa diastole – che il Goethe di *Poesia e Verità* definisce con un bel neologismo: *entselbstigen*³⁶ – che lo sguardo dell’uomo può davvero assistere alla teofania: non quando accosta il Divino nella presunta certezza del proprio, ma quando vede che il volto del Dio è un fenomeno originario, e che tutto ciò che è proprio dell’uomo si manifesta soltanto *in esso*. In-

³⁴ Ivi, p. 164; trad. it., vol. I, p. 289.

³⁵ Id., *Faust*, in *WA* 1.15, p. 7; trad. it., vol. II, p. 437.

³⁶ Id., *Dichtung und Wahrheit*, in *WA* 1.27, p. 222; trad. it., p. 743 (trad. mod.). L’impulso allo “sprigionamento dal sé” deve secondo Goethe controbilanciare l’impulso uguale e contrario che ci spinge a “isolarci nella nostra ipseità [*verselbsten*]” – a ritirarci, quindi, da un rapporto con il Divino.

cardinato in una costitutiva posteriorità morfologica, l'umano non può muoversi fuori, o al di là, dell'orizzonte che il Dio gli apre; in esso, si delinea il *circulus virtuosus* dell'ermeneutica teomorfa: l'umano dipende dal Divino per guardarsi, e tuttavia può conoscere il Divino soltanto dal punto di vista – umano – che in questa relazione gli è assegnato. «Del resto anche Fidìa scolpì il suo Zeus senza rifarsi ad alcun modello sensibile, ma cogliendo come egli sarebbe stato se, di sua iniziativa, si fosse rivelato *ad oculos humanos*»³⁷, scrive Plotino in un passo delle *Enneadi* amato da Goethe³⁸: l'occhio umano è a un tempo un varco e un limite – un limite che si palesa proprio nella misura in cui è anche un varco. Davanti a esso il Divino prende una forma che è sua e che tuttavia non lo esaurisce: la divinità dell'uomo – potremmo dire – si può innalzare (soltanto) fino all'umanità del Dio. Come Pietro davanti all'evento della Trasfigurazione, l'uomo è sempre costretto ad ammettere «*talem eum vidi, qualem eum capere potui*», «lo vidi così, come potei vederlo», e come lo Spirito davanti a Faust, il Divino è sempre costretto a rispondergli: «tu assomigli allo Spirito che tu concepisci, non a me»³⁹.

³⁷ Plot. *Enn.* V 8, 1.38-40; Plotino, *Enneadi*, trad. it. R. Radice, Mondadori, Milano 2002, p. 725, corsivo mio.

³⁸ Cfr. J.W. Goethe, *Maximen und Reflexionen*, in *WA* 1.48, p. 198; ed. it. *Massime e Riflessioni*, trad. di S. Giametta, Rizzoli, Milano 2013, p. 100. Cfr. anche l'allegato alla lettera di Goethe a Zelter del 1 settembre 1805 in *WA* 4.19, p. 54-57.

³⁹ Cfr. *Atti di Pietro*, in *Apocrifi del Nuovo Testamento*, a cura di L. Moraldi, UTET, Torino 1971, vol. II, pp. 1005-1006. Sul modo in cui H. Corbin commenta questa espressione, elevandola a massima di una certa esperienza del Divino (che ha molto in comune con quella di Goethe), cfr. ad esempio H. Corbin, *Divine*

3. Parola e immagine

È una traduzione fedele – veniamo così a domandarci – quella che il disegno restituisce della scena del Faust? Come già osservava Umberto Eco, applicare il concetto di fedeltà a quelle traduzioni che coinvolgono una «mutazione di materia»⁴⁰ è ancora più difficile di quanto non lo sia ordinariamente. In modo più pronunciato (o forse solo più patente) di quanto succeda in una qualunque traduzione, in quella che varca il confine tra *media* il traduttore (anche quando, ed è il nostro caso, coincide con l'autore) è infatti costretto – scrive Eco in *Dire quasi la stessa cosa* – a prendere decisioni che l'originale non ha preso⁴¹. Per certi versi – potremmo dire – è proprio questa la ragione per cui Goethe risponde a von Brühl con un disegno: perché voleva prendere posizione su una domanda che nel *Faust* era rimasta aperta.

Che cosa il disegno “decida” rispetto al testo era chiaro, almeno superficialmente, fin dall'inizio: esso rivela quale sia il volto dello Spirito della Terra. Il disegno lo decide davvero – poco importa che la rico-

Epiphany and Spiritual Birth in Ismailian Gnosis in J. Campbell (ed.), *Papers from the Eranos Yearbooks*, *Eranos 5: Man and Transformation*, Princeton, Princeton University Press 1964, pp. 69-160.

⁴⁰ Cfr. U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa*, cit., p. 325: «Né la forma né la sostanza dell'espressione verbale possono essere mappate una a una su altra materia. Nel passaggio da un linguaggio verbale a un linguaggio, poniamo, visivo, si confrontano due forme dell'espressione le cui “equivalenze” non sono determinabili così come si poteva dire che il settenario doppio italiano è metricamente equivalente all'alessandrino francese».

⁴¹ Cfr. *ivi*, p. 331.

struzione di un itinerario speculativo, quale quella che fin qui abbiamo tentato, rendesse questa decisione *già* plausibile. Solo l'immagine scarta definitivamente ciò che la lettera del testo non poteva escludere. L'immagine, anzi, è talmente *decisiva* da dire qualcosa che, con il testo, sembrava apparentemente in contrasto. Per comprendere come parola e immagine dicessero «quasi la stessa cosa», senza che questo «quasi» collassasse all'infinito, è stato necessario riattraversare la riflessione di Goethe sul rapporto tra Divino e umano. Esse dicevano lo stesso perché il volto umano del Dio è il volto che somiglia e non somiglia a Faust. Quello che resta è la differenza (il "quasi") tra ciò che l'immagine mostra e ciò che la parola dice – il peculiare "gioco" della fedeltà traduttiva.

Nel caso della traduzione intersemiotica, questo "gioco" è inevitabilmente preordinato alla grammatica e alla peculiarità di ogni *medium*. La traduzione intersemiotica, anzi, offre sui confini e sulla materialità dei diversi regimi espressivi un punto di vista assolutamente privilegiato. Su che cosa l'immagine tace – e non può che tacere? Diversamente dalla parola – e segnatamente dalla parola teatrale – essa non può dare una voce. Nel concreto di questa scena, la voce è ciò che spalanca i diversi punti di vista di Faust e dello Spirito, il modo in cui, vicendevolmente, si guardano. Il disegno non può farci sapere quasi nulla dello slancio faustiano, così come del tentativo dello Spirito di ridimensionarlo. Del terrore e dell'arroganza di Faust, di quelle battute cruciali in cui lo Spirito insinua nella sua sicurezza un enigma, non c'è traccia. Solo la preventiva familiarità con il testo consente di proiettare su questi pochi tratti una tonalità emotiva. Ma anche questi tratti, dal canto loro,

«fanno vedere»⁴² qualcosa su cui il dramma tace. Di ciò che nel testo è nient'altro che *dramatis persona* – figura introdotta da un nome, immaginabile soltanto a partire dalla propria e dall'altrui parola – il disegno ci offre un'impressione visibile. L'interpretazione del lettore, libera di dare un corpo a quella voce, è qui vincolata a *un* corpo – e si tratta di un corpo cruciale. Solo a partire dal disegno vediamo ciò che appare a Faust, e così comprendiamo che cosa motivi il suo punto di vista nel dramma: il fraintendimento antropomorfo di un Divino che ha la forma dell'uomo. In qualche modo, parola e immagine incarnano – nella loro unilateralità – gli opposti versanti del paradosso della religiosità goethiana, ed è solo nella loro integrazione che questo paradosso ci viene restituito come un intero. Nel dramma esitiamo a immaginare nel Divino un uomo, giacché l'autorevole voce dello *Erdgeist* sancisce, innanzitutto, uno iato, una differenza. Nel disegno, per contro, esitiamo a vedere fino in fondo, in ciò che appare come un uomo, un Dio. *Come traduzione* del testo, l'immagine ci mostra che una cosa non è, per Goethe, pensabile senza l'altra.

La parola cerca l'immagine e l'immagine la parola: nel dire quasi la stessa cosa, esse rivelano quella «correlazione» e quella «complementarietà» di cui Goethe ama altrove parlare⁴³. Se «i dipinti – scriveva in una lettera a Herder – non si offrono alla nostra considerazione con un concetto completo, ma vogliono

⁴² Un'altra espressione di U. Eco, che osserva come «far vedere il non detto» sia uno dei possibili risultati della traduzione intersemiotica (ivi, pp. 327-331).

⁴³ Cfr. J.W. Goethe, *Maximen und Reflexionen*, in *WA* 1.42.2, p. 130; trad. it., p. 38.

che il pensiero vi aggiunga qualcosa»⁴⁴, e se le parole, per contro, mantengono sempre un'incompiuta tensione alla figurazione («non si riflette mai abbastanza – scrive nella *Farbenlehre* – sul fatto che il linguaggio è in realtà sempre solo simbolico e figurato»⁴⁵), è soltanto il concorso di parola e immagine a restituire delle cose una comprensione «vivente»⁴⁶. Purché entrambe – beninteso – si muovano ciascuna entro i propri limiti e le proprie prerogative:

Quando si è espresso a parole ciò che non si poteva raffigurare, o si è raffigurato, ciò che non si poteva esprimere a parole, si è fatta una cosa giustissima; ma molto spesso ci si è sbagliati e si è usata la parola invece di raffigurare: da ciò nacquero i mostri simbolico-mistici, che sono doppiamente maligni⁴⁷.

4. *Tradurre con*

Nel 1819 von Brühl portò sul palco, come si diceva, soltanto alcune scene del dramma goethiano. Per arrivare alla prima rappresentazione integrale del *Faust I* bisognò aspettare altri dieci anni e l'iniziativa del drammaturgo Friedrich Klingemann, che con l'aiuto del compositore Ignaz von Seyfried corredò lo spettacolo con un accompagnamento musicale. A

⁴⁴ Lettera di Goethe a J.G. Herder del 27 dicembre 1788, in *WA* 4.9, p. 67; trad. mia.

⁴⁵ J.W. Goethe, *Farbenlehre*, in *WA* 2.1, p. 302; trad. it., p. 186.

⁴⁶ Id., *Ästhetische Pflanzen-Ansicht*, in *WA* 2.5.2, p. 363.

⁴⁷ Id., *Maximen und Reflexionen*, in *WA* 1.42.2, p. 130; trad. it., p. 38, trad. mod.

partire da questa versione, debuttata a Braunschweig nel gennaio 1829, Johann Peter Eckermann, Friedrich Riemer e August Durand decisero di svilupparne una seconda, destinata ad andare in scena a Weimar il 29 agosto dello stesso anno, in occasione dell'ottantesimo compleanno di Goethe. La musica fu affidata questa volta a Karl Eberwein, che nel 1819 Goethe aveva già designato come compositore dello spettacolo di von Brühl. In quell'occasione Eberwein si mostrò inconcludente, e Goethe dovette all'ultimo assegnare il suo lavoro al principe Radziwiłł, egli pure musicista; questa volta, invece, dopo qualche iniziale indecisione, Eberwein completò il lavoro in appena quattro settimane. Deluso dai risultati dei suoi predecessori – quelli di von Seyfried, che non avevano entusiasmato neppure Riemer e Durand, e prima ancora quelli di Radziwiłł – ma al tempo stesso intimorito, visti i trascorsi, dal giudizio di Goethe, Eberwein decise di consultare il poeta sulle sue scelte stilistiche per le composizioni del primo atto, e in particolare per la scena dello Spirito della Terra⁴⁸. Si ripeteva pressappoco il copione del 1819, con la differenza che in questo caso non era Goethe a operare una traduzione, ma un artista a sottoporre alla sua approvazione la propria.

L'intuizione ermeneutica di Eberwein – che stando al suo racconto gli fu ispirata in una domenica di «confortevole *Stimmung* artistica»⁴⁹ – era quella di far parlare lo *Erdgeist* con un cantato e Faust con un

⁴⁸ Su queste vicende, cfr. il racconto di Eberwein (K. Eberwein, *Die Musik zum Goetheschen Faust*, «Europa. Chronik der gebildeten Welt», 43 [1853], pp. 337-341).

⁴⁹ Ivi, p. 339; trad. mia.

recitativo. «Sì – scrive Eberwein retrospettivamente nel 1853 – lo Spirito della Terra che canta in mezzo alla meravigliosa potenza degli strumenti doveva assumere una posizione imponente e sublime rispetto a Faust»⁵⁰. Goethe autorizzò questa soluzione, e ne parve contento – concepì, dunque, tale resa musicale come una valida *traduzione* del suo testo poetico. Questo fatto potrebbe aprire una serie di questioni del tutto analoghe a quelle che ci hanno fin qui impegnato. In che modo il rapporto tra canto e parola parlata *rappresenta* il rapporto tra Divino e umano? Che cosa «decide» questa traduzione rispetto all'originale? E infine come si delinea, sul crinale di questa intermedialità, lo spazio di poesia e musica nelle loro rispettive prerogative? Di ciò non ci occuperemo. Vogliamo cogliere, piuttosto, questo ulteriore episodio della vita traduttiva del testo per un'osservazione apparentemente banale: nella correlazione tra parola e immagine – nel disegno che Goethe invia al conte von Brühl nel 1819 – il senso di quella scena non si chiude. Né i versi né il disegno “decidono” quale voce si addica allo Spirito della Terra; eppure negli uni come nell'altro tale Spirito parla. Quando Goethe converte il testo della prima scena in un'immagine si rivolge, dunque, a un testo (il proprio!) che, sotto questo profilo, è ancora torbido, incompiuto. Ma ciò di cui non dobbiamo dubitare è che, quando anche Eberwein trasporta nel suo linguaggio la scena, molto (se non «quasi» tutto) di questa resta indeciso. Si può addirittura senza difficoltà immaginare che un pittore e un musicista più ispirati di Goethe e di Eberwein realizzino un giorno versioni migliori dei vv. 482-517:

⁵⁰ *Ibidem.*

il testo si riaprirà proprio lì dove tutto sembrava già inteso.

Tradurre si configura davvero come un gesto peculiare. Ogni traduzione ha per oggetto un “originale” che attende di essere messo in luce da un’infinità di altre traduzioni possibili. Fino a che punto si può allora dire di *tradurre un testo*? E fino a che punto, invece, questa supposta transitività del tradurre non esige già troppo – un oggetto, appunto, che prima (o almeno dopo) la traduzione, abbia una sua riconoscibile compiutezza, una sua fisionomia? Tentiamo, in conclusione, di dare a questa domanda una risposta goethiana.

In una delle riflessioni forse più perspicaci sull’esperienza goethiana del tradurre, il filosofo Jean Lacoste si sofferma sull’impossibilità per Goethe di una traduzione assoluta, definitiva. «Il termine importante – scrive – è qui *Annäherung*, avvicinamento»⁵¹. L’originale si rifrange per Goethe nella irriducibile pluralità dei linguaggi che lo inseguono – vi si approssimano – senza mai consegnarsi completamente in nessuno di essi. In questo senso, Lacoste stabilisce un suggestivo parallelo tra la filosofia della traduzione goethiana – per come essa si esprime nelle *Note al Divano occidentale-orientale*, nella celebre scena faustiana della traduzione del Vangelo di Giovanni, ma anche, e forse ancora in modo ancora più dirimente, nella prassi traduttiva di Goethe – e la *Teoria dei colori*: come la luce – sostiene Lacoste – non è conoscibile altrimenti che nei suoi riflessi, così «l’originale [...] si manifesta attraverso la policroma diversità

⁵¹ J. Lacoste, *Goethe et la ‘tâche du traducteur’*, «Romanisme», 106 (1999), pp. 9-20: 19; trad. mia.

delle traduzioni». «Nessuna di esse – continua – è realmente a immagine e somiglianza dell'originale, ma nessuna è inutile, poiché ognuna, con il proprio stile, [...] sviluppa e mette in risalto un aspetto di questo *Urphänomen* che è il testo originale»⁵². Di qui la sua conclusione, che ben cattura il senso goethianamente atelico del tradurre:

la questione dell'originale, dell'*Urtext*, perde di importanza. Poiché l'origine è, nella sua originaria purezza, sfuggente, è illusorio volerla determinare in maniera definitiva. Più importante, più fecondo, più ricco, è il processo stesso di trasformazione, l'insieme incompiuto, interminabile, delle traduzioni, delle trasposizioni, delle variazioni⁵³.

Una sola domanda resta aperta nelle parole di Lacoste: che cosa rende il gesto del tradurre un gesto così disperatamente incompiuto? In termini rigorosamente goethiani, infatti, l'*Urphänomen* – e Lacoste ha ragione nel definire l'originale l'*Urphänomen* del processo traduttivo – non è in linea di principio inattingibile: esso, per quanto difficile da raggiungere, è proprio il «limite» di ciò che è possibile vedere⁵⁴. Forse l'ultimo passo per intonarsi davvero a quell'esperienza metamorfica del tradurre che contraddistingue il sentire di Goethe, e che rende per lui così poco interessante il ritorno alla mitica purezza dell'origina-

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Ivi, p. 20.

⁵⁴ Goethe parla dell'*Urphänomen* come di un «Gränze des Schauens» in J.W. Goethe, *Farbenlehre*, in *WA* 2.1, p. 73; trad. it., p. 62.

le, consiste nel pensare l'inattuibilità dell'originale stesso. Ascoltiamo di nuovo ciò che Goethe scrive nella lettera a von Brühl: «Questa rappresentazione dello Spirito della Terra corrisponde in pieno alla mia intenzione».

Dietro all'*Urphänomen* dell'originale, c'è – sembra dirci ora Goethe – un'intenzione [*Absicht*]. Ciò che questa intenzione vede [*Absicht*] viene certo articolato per la prima volta (*originariamente*) nel testo del *Faust I* ma, a quanto pare, non si esaurisce in esso. In qualche modo, i versi del dramma puntano, oltre se stessi, verso qualcosa di più ricco e sfuggente, che attende di essere dissodato dal gioco di questa e di altre traduzioni. Tale “puntare verso” è ciò che Goethe chiama il carattere “simbolico” dell'espressione⁵⁵ – quel carattere che contraddistingue essenzialmente almeno⁵⁶ ogni forma di linguaggio pregnante e, soprattutto, «l'arte al suo grado più alto»⁵⁷. In una massima spesso citata, Goethe sembra connettere in modo esplicito la simbolicità del testo artisticamente connotato con l'incompiutezza del gesto che tenta di tradurlo: «il simbolo – scrive – trasforma l'apparenza in idea e l'idea in immagine, e lo fa in modo tale che

⁵⁵ Cfr. ad esempio J.W. Goethe, *Über die Gegenstände der bildenden Kunst*, in *WA* 1.47, pp. 93-95; Id., *Philostrats Gemälde. Nachträgliches*, in *WA* 1.49.1, pp. 140-142. Sulla nozione di simbolo in Goethe cfr. più in generale R. Stockhammer, *Symbol*, in B. Witte et al. (Hrsg.), *Goethe-Handbuch*, 4 voll., Metzler, Stuttgart/Weimar 1996-1999, vol. IV.2 (1998), pp. 1030-1033.

⁵⁶ Non mancano tuttavia luoghi dell'opera goethiana che sembrano indicare che l'intero dominio dell'espressivo abbia un carattere simbolico, cfr. ad esempio J.W. Goethe, *Farbenlehre*, in *WA* 2.1, p. 302; trad. it., p. 186.

⁵⁷ Id., *Antike Malerei*, in *WA* 1.41.1, p. 191; trad. mia.

l'idea resta sempre infinitamente operativa nell'immagine e irraggiungibile, *tanto che se anche si tentasse di esprimerla in tutte le lingue, resterebbe tuttavia inesprimibile*»⁵⁸.

Ciò che rende la traduzione un processo infinito dal punto di vista goethiano – sembra di poter dedurre – è l'infinita operatività dell'idea nella tensione *simbolica* dell'originale. L'originale intenziona “qualcosa” che lo esorbita ed è in questo intenzionare che esso resta intraducibile. Del resto – per rinsaldare il parallelo istituito da Lacoste – è proprio questo a rendere sommamente perturbante anche l'incontro percettivo con i fenomeni originari: il fatto che l'Idea, attraverso di essi, «entri nell'apparenza come un ospite straniero»⁵⁹, in modo irrimediabilmente difettivo, precario, provvisorio. «L'essere umano – osserva Goethe nel corso di un colloquio con Eckermann – deve essere capace di innalzarsi alla ragione più alta per accostare quella divinità [*an die Gottheit zu rühren*] che si manifesta in fenomeni originari, fisici come morali, *dietro ai quali si mantiene e che da essa provengono*»⁶⁰. Il traduttore – potremmo parafrasare – deve parimenti sostenere lo sforzo più

⁵⁸ Id., *Maximen und Reflexionen*, in *WA* 1.48, p. 206; trad. it., p. 152, trad. mod.; corsivo mio.

⁵⁹ «Ogni Idea entra come un ospite straniero nell'apparenza» (Id., *Maximen und Reflexionen*, in *WA* 1.42.2, p. 209; trad. it., p. 121 [trad. mod.]). Altri passi (ad esempio Id., *Spanische Romanzen*, in *WA* 1.41.2, p. 70) possono inoltre suggerire che le sensazioni di «Scheu» e «Angst» suscitate dall'*Urphänomen* (cfr. Id., *Maximen und Reflexionen*, in *WA* 1.48.1, p. 200; trad. it., p. 67) siano proprio imputabili al tralucere attraverso di esso dell'Idea.

⁶⁰ Colloquio di Goethe con Eckermann del 13 febbraio 1829, in *WA Gespräche* 7, pp. 16-17; trad. mia, corsivo mio.

grande per avvicinarsi a quella “cosa” divina che si annuncia, simbolicamente, nell’*Urphänomen* dell’originale. Goethianamente pensata, l’inesauribilità del gesto traduttivo risiede proprio qui: nel fatto che esso ci reclama a intonarci a qualcosa che si consegna alla manifestazione soltanto nella misura del testo e che tuttavia è sempre anche più di esso.

Ma se le cose stanno così – e in questo risiede, credo, un’importante provocazione traduttologica del discorso di Goethe – non possiamo mai dire, se non metaforicamente o per grossolana approssimazione, che il compito del traduttore sia (come ordinariamente pensiamo) quello di *tradurre* l’originale. La simbolicità che inerisce a ogni forma significativa di espressione – se non al dominio dell’espressivo nella sua interezza – fa sì che il traduttore debba piuttosto *tradurre con* l’originale. Nella deviazione di questo *con* non è da leggersi una svalutazione, o una marginalizzazione, del testo che innanzitutto ci interpella. *Tradurre con* l’originale è al contrario l’unico modo per prendere sul serio ciò che esso ha da dire. La fedeltà più alta che si possa mostrare a un testo che non contenga semplicemente significati, ma apra a qualcosa di mai definitivamente esprimibile, è infatti quella di imparare, da esso, a stare davanti alla medesima “cosa”. Se il traduttore che *traduce* l’originale si sforza di ripetere, o simulare, la materialità del cenno nel quale l’Idea si è per la prima volta incarnata, il *tradurre con* vuole lasciarsi guidare davanti a ciò che l’originale dischiude e testimonia, per riafferrarlo nella singolarità irriducibile di un nuovo sentire e di un nuovo incontro. Quando Goethe paragona il traduttore a un profeta, parafrasando un versetto coranico, è proprio a questa dinamica del *tradurre con* che

egli allude: «Il Corano dice: “Abbiamo mandato ad ogni popolo un profeta nella sua lingua”. Così ogni traduttore è un profeta nel suo popolo»⁶¹. Come Lutero, che non a caso viene subito dopo menzionato, il traduttore, infatti, non si limita – o non dovrebbe limitarsi – a restituire un testo in una lingua diversa dalla propria, ma lo fa esponendosi all'intensità e all'attualità della stessa rivelazione che nell'originale traluce. L'esempio di Lutero non rappresenta l'eccezione, ma il caso epifanico di ciò che ogni autentica traduzione – si misuri o no con il Testo Sacro – è chiamata a fare: oltrepassare una subordinazione esclusiva e legalitaria alla forma dell'originale, per riattingere, con essa e attraverso di essa, all'inattinguibile che in quella forma si è dato.

In tale schema possiamo leggere la continuità metamorfica di poesia, disegno e musica nelle traduzioni intersemiotiche dei vv. 482-517 del *Faust*. Ciò che è più interessante – potremmo in conclusione osservare – è che quei versi possono diventare essi stessi – metateoricamente – un'immagine potente per pensare la traduzione nel segno del *tradurre con*. Ogni traduzione vede un'Idea che ha il volto apparentemente intelligibile dell'originale, e crede, al suo meglio, di poterla eguagliare. Ma quell'Idea che nell'originale si manifesta è molto di più e molto altro di ciò che in esso la traduzione può scorgere. «All'Idea somigli che tu comprendi, non a me!», può sempre ribattere l'inesprimibile che nell'originale parla. Ogni dire e ridire del traduttore, ogni metamorfosi del corpo

⁶¹ Id., *German Romance*, in *WA* 1.41.2, p. 307; trad. mia. Cfr. *Cor.* 14:4. Cfr. anche la lettera di Goethe a A.O. Blumenthal del 28 maggio 1819, in *WA* 4.31, p. 160.

simbolico dell'originale, non elimina il fatto che *con* l'originale comincia «una vita incandescente» che sfugge a ogni definitiva presa e comprensione. Come Faust, il traduttore deve fare pace con questa impotenza senza lasciarsene annichilire; provare angoscia davanti a un mistero che abita il suo volto e tuttavia non rinunciare al compito di esserne, con il suo volto, testimone. Non è solo la parabola di Faust a essere leggibile come il faticoso svolgersi di una traduzione teomorfica; condannato a una vita nel riflesso, è forse anche (e prima ancora) il gesto traduttivo a essere il gesto faustiano per eccellenza: il gesto che riunisce l'ossimoro di una tensione rassegnata – e di una tesa rassegnazione.

Appendice iconografica



Figura 1



Figura 2

L'IDENTITÀ DELL'OPERA LIRICA NELL'EPOCA DELLA SUA TRADUCIBILITÀ TECNICA

Lorenzo De Donato

1. *Introduzione*

Questo saggio¹ intende affrontare il tema ontologico dell'identità di un'opera d'arte, frutto della creatività e dell'ingegno umani, intesa come complesso peculiare delle caratteristiche che concorrono in maniera stabile e univoca a delinearne costitutivamente il profilo tipico, soprattutto nel senso della sua conformazione ontologica. Tra le tipologie possibili di opera d'arte, ci si concentrerà su quella musicale, con

¹ L'ispirazione per il suo sviluppo, sin dal titolo, nonché l'acquisizione di una base teoretica indispensabile per i suoi contenuti, devono vincolo e debito a due opere benjaminiane fondamentali: W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp, Berlin 1955; ed. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, trad. di E. Filippini, Einaudi, Torino 1966. W. Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzers*, Weissbach, Heidelberg 1923; ed. it. *Il compito del traduttore*, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, trad. di R. Solmi, Einaudi, Torino 1962, pp. 39-52.

specifico riferimento al prodotto che nasce al crocevia tra espressione musicale, vocale e performativa: l'opera lirica. D'importanza fondamentale, a livello metodologico, è che tale tematica – l'identità dell'opera lirica – verrà trattata con riferimento alle pratiche di riproducibilità e, più specificamente, di rimediazione, intendendo in questa sede il dominio della riproducibilità come possibile applicazione del più vasto concetto della traducibilità (afferente, ancora più in generale, al campo della filosofia della traduzione). In tal senso, e così declinata, la traducibilità diventa *traducibilità tecnica*: una modalità profondamente contemporanea e tecnologica, nel panorama dell'estetica dei nuovi media, di intendere la rimediazione come complesso delle pratiche di traduzione intermediale, e come esempio di applicazione concreta del meccanismo concettuale della traducibilità.

2. *Questioni ontologiche. In cerca dell'identità*

La storia dell'oggetto musicale² si dipana nei se-

² Alcuni riferimenti imprescindibili sono: R. Ingarden, *Utwor muzyczny i sprawa jego tożsamosci*, «Studia z estetyki», 2 (1958), pp. 169-307; ed. it. *L'opera musicale e il problema della sua identità*, trad. di A. Fiorenza, Flaccovio, Palermo 1989; ed. it. parziale *Il problema dell'identità dell'opera musicale*, trad. di M. Garda, in G. Borio, M. Garda (a cura di), *L'esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione*, Edt, Torino 1989, pp. 51-68; N. Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Hackett, Indianapolis 1976; ed. it. *I linguaggi dell'arte*, trad. di F. Brioschi, Il Saggiatore, Milano 2008; L. Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford University Press, Oxford 1992; ed. it. *Il museo immaginario del-*

coli attraverso tre fasi principali: la fase della *oralità*, la fase della *scrittura* e la fase della *fonografia*³. Le ultime due originano da rispettive e straordinarie rivoluzioni che hanno stravolto definitivamente – ogni volta – tutti i parametri del mondo musicale: alludiamo ai due delicati momenti di passaggio costituiti dall'invenzione della scrittura musicale e dall'invenzione della registrazione musicale. Gli ultimi centocinquant'anni della nostra storia sono quelli caratterizzati dalle innovazioni tecnologiche che hanno consentito di registrare il suono e che hanno di conseguenza modificato il panorama della musica e della fruizione della stessa in modo radicale.

le opere musicali. Saggio di filosofia della musica, a cura di L. Giombini e V. Santarcangelo, Mimesis, Milano-Udine 2016; P. Kivy, *Introduction to a Philosophy of Music*, Oxford University Press, Oxford 2002; ed. it. *Filosofia della musica. Un'introduzione*, a cura di A. Bertinetto, Einaudi, Torino 2007. Un'ottima e aggiornata sintesi dello stato dell'arte della questione si trova in: A. Mazzoni, *Un'ontologia dell'opera musicale, ripartendo da Ingarden*, «Materiali di Estetica», 4 (2017), 1, pp. 201-217. Non da ultimo va sottolineato il riferimento a: M. Ferraris, *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Laterza, Roma-Bari, 2009.

Per la trattazione dell'oggetto musicale che è elemento specifico di questa indagine – l'opera lirica e le sue rimediazioni tecnologiche – si vedano i fondamentali: E. Senici, *Il video d'opera "dal vivo". Testualizzazione e "liveness" nell'era digitale*, «Il Saggiatore musicale», 16 (2009), 2, pp. 273-312; Id., *Opera and Video*, in H.J. Pérez (ed.), *Technology and Spectatorship*, Peter Lang, Bern 2012, pp. 45-70.

³ Si farà qui riferimento a come la questione è trattata in: A. Arbo, *L'opera musicale fra oralità, scrittura e fonografia*, «Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico», 6 (2013), 3, pp. 21-44. Una più ampia e definitiva trattazione del tema si trova nel recente e molto rilevante: A. Arbo, *The Normativity of Musical Works: A Philosophical Inquiry*, Brill, Leiden 2021.

Questa triade concettuale di tipo storiografico va a innestarsi e sovrapporsi a una triade concettuale di tipo ontologico, ossia che riguarda il discorso sullo statuto ontologico dell'opera musicale: di che cosa realmente parliamo quando parliamo di un ente di tipo sonoro/musicale? Della sua *partitura*, della sua *esecuzione* o della sua *registrazione*?

Sembra immediatamente evidente che le trasformazioni storiche della prima triade hanno inciso sulla materia teoretica di cui consta la seconda triade. La rivoluzione della notazione scritta ha consentito la nascita della forma ontologica della partitura; la rivoluzione della registrazione sonora ha consentito la nascita della forma ontologica della traccia fonografica.

Risalente al più vasto ambito concettuale della *ontologia dell'arte*, l'*ontologia della musica* si costituisce dunque come quel tipo di riflessione filosofica che consente di indagare l'essenza, la consistenza, l'identità di un oggetto sonoro; è proprio a partire da una indagine sui tratti della sua identità che la questione è stata originariamente posta⁴. Negli ultimi decenni, tuttavia, si è sempre più insistentemente condotto un percorso di analisi incentrato sul ruolo crescente delle nuove tecnologie, come modalità possibili di fruizione e non solo, cosa che ha contribuito a incidere sempre più sul dibattito riguardante l'identità e l'identificazione filosofica di questa stessa identità, dunque la natura ontologica dell'opera d'arte di tipo musicale.

In tale panorama è diventata di vitale e virale importanza sia teoretica che estetica la categoria concet-

⁴ Ci riferiamo sempre a R. Ingarden, *Utwor muzyczny i sprawa jego tozsamosci*, cit.

tuale della *rimediazione*⁵, ossia quell'insieme di processi, meccanismi, dinamiche, con cui i media nuovi si sono affiancati ai media precedenti in una logica di continuità. Rimediazione è il rielaborare fenomeni e opere stratificandone la consistenza, il rilavorare pratiche e tecniche della creazione artistica trasformando e traslando l'essenza di un oggetto estetico da una forma all'altra, da un medium a un altro – spesso sovrapponendo e integrando dimensioni differenti. La rimediazione ha coinvolto, oltre tanti altri, anche l'ambito delle opere musicali, e, tra le molteplici tipologie di queste ultime, il genere dell'opera lirica.

Teatro, musica e danza sono arti performative: le uniche che vivono di una esecuzione e di una messa in scena. Per esistere, necessitano di essere *concretizzate*; necessitano di una realizzazione, o, meglio, di una attualizzazione, ossia di un atto intenzionale, e ri-creativo, che ogni volta restituisce loro la vita, spesso partendo da una entità (testuale) precedente, preesistente. Ciò equivarrebbe alla non-esistenza di un *oggetto in sé* – definito e compiuto, ultimativo – in quanto oggetto estetico chiuso in se stesso

⁵ Sulla rimediazione in generale il riferimento assoluto è l'atto di nascita di questo concetto: J.D. Bolter, R. Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, Mit Press, Cambridge MA 1999; ed. it. *Remediaton. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, trad. di B. Gennaro, Guerini, Milano 2002. Sulla rimediazione con particolare riferimento alla questione della rimediazione dell'opera lirica sullo schermo, che verrà trattata *infra*, si veda invece: M. Girardi, *Remediation or Opera on Screen? Some Misunderstandings Regarding Recent Research*, in G. Borio (ed.), *Musical Listening in the Age of Technological Reproduction*, Ashgate, Farnham 2015, pp. 107-132. Quest'ultimo testo è un riferimento prezioso per il tema generico anche in tutte le sue altre parti.

(alla stregua di un dipinto, di una scultura, *et similia*), bensì alla esistenza di un *oggetto a posteriori*, una registrazione-deposito dell'*oggetto in sé*, che è la performance-attualizzazione. La questione si complica con l'aggiunta, a questa dimensione performativa (il *dal vivo*, *in tempo reale*, al netto delle questioni della presenzialità⁶), della dimensione fonografica, di registrazione della traccia (fissazione del tempo della performance in un oggetto atemporale, eppure dotato di una sua consistenza di *durata* e dunque di riproduzione/replicabilità⁷). Infatti, la

forma-canzone [...] si costituisce in modo simile a un testo teatrale: un testo-traccia da attualizzare, cioè da (ri-)eseguire. Una traccia che, affinché possa essere "testo", deve rivivere attraverso un'esecuzione, sia essa dal vivo o incisa su supporto. Quindi tra un oggetto testuale-virtuale e un'esecuzione-attualizzata esiste una relazione congiunta e varia al proprio interno⁸.

⁶ Sulle questioni della ricezione con riferimento alla dialettica bifronte *presenziale/telematico*, la recente pandemia da Covid-19 sta scrivendo un capitolo importante in merito all'uso delle tecnologie multimediali, digitali e di connettività, su cui molti studiosi stanno lavorando; ma questa è un'altra storia.

⁷ Il tema è variamente affrontato e declinato in: H. Besseler, *L'ascolto musicale nell'età moderna*, trad. it. M. Giani, Il Mulino, Bologna 1993; T. Day, *A Century of Recorded Music: Listening to Musical History*, Yale University Press, New Haven 2002; R. Philip, *Performing Music in the Age of Recording*, Yale University Press, New Haven 2004; N. Dusi, L. Spaziantè (a cura di), *Remix-Remake. Pratiche di replicabilità*, Meltemi, Milano 2006.

⁸ L. Spaziantè, *Replicabilità sonora*, in N. Dusi, L. Spaziantè (a cura di), *Remix-Remake*, cit., pp. 65-94: 66.

Per questi e per altri motivi, è possibile iniziare a comprendere perché nel caso della musica in generale, e dell'opera lirica in particolare, si pongono i problemi della loro registrazione e rimediazione.

L'opera lirica può già tradizionalmente essere a buon diritto definita come genere esteticamente trasversale, nato dalla confluenza di diverse pratiche artistiche, e si configura nell'epoca attuale come un ambito in cui i media si sono garantiti, con il procedere del tempo, un tale potere da essere in grado di rimediare in molteplici modalità i prodotti di questa categoria, andando peraltro a incidere in modo profondo sulla ricezione di essi da parte del pubblico. Anzi, le rimediazioni dell'opera, le loro modalità tecnologico-culturali di affermazione e il loro ruolo nei contesti sociali di riferimento, hanno cambiato *totalmente* il rapporto del pubblico con questo genere e con l'oggetto rappresentato.

A partire dal secolo scorso, la nostra società e la nostra cultura hanno vissuto una detonazione dalla quale è impossibile tornare indietro, una esplosione rapida e costante dei media in tutti gli ambiti della vita, che ha portato l'epoca in cui siamo immersi a essere definita *mediaevo*⁹: l'epoca della pervasività dei mezzi e delle tecniche di comunicazione di massa, nonché della riproducibilità tecnica dei fenomeni e delle opere¹⁰. McLuhan aveva già seminalmente intuito che «il contenuto di un medium è sempre un altro medium. Il contenuto della scrittura è il discorso,

⁹ Cfr. M. Morcellini, *Il mediaevo italiano. Industria culturale, tv e tecnologie tra XX e XXI secolo*, Carocci, Roma 2005.

¹⁰ Cfr. W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, cit.

così come la parola scritta è il contenuto della stampa e la stampa quello del telegrafo»¹¹. È questa idea che è stata successivamente posta da Bolter e Grusin alla base del fatto che «il contenuto dei media digitali sono tutti gli altri media»¹². Un singolo medium, dunque, non può esistere senza appropriarsi di alcune caratteristiche di altri media, come ad esempio le loro stesse tecniche o significati sociali. Le forme medialità si influenzano l'una con l'altra; questo processo non riguarda però soltanto i nuovi media che rimodellano e inglobano i media precedenti, in quanto anche i media precedenti – è il caso del nostro oggetto d'attenzione: l'opera lirica – si rimodellano continuamente per stare al passo delle innovazioni realizzate dai media più recenti e per rispondere alle sfide portate da questi ultimi. Il percorso evolutivo dei mezzi di comunicazione è quindi un processo continuo e policentrico, che non prevede salti ma si basa sull'integrazione/sovrapposizione continua dei media già esistenti. Siamo al cuore della rimediazione e del suo incidere sulle questioni di fruizione e ricezione: il confronto ininterrotto tra media vecchi e nuovi viene utilizzato anche «per attirare l'attenzione e conquistare un posto di rilievo nella cultura popolare»¹³. I media di tipo digitale e multimediale stanno così innervando nelle nostre modalità di fruizione – anche delle opere d'arte – dei meccanismi che anche i media più tradizionali (dalla stampa alla radio, dal cinema alla televisione) non possono ignorare.

¹¹ M. McLuhan, *Gli strumenti di comunicazione*, trad. it. E. Capriolo, Il Saggiatore, Milano 1967, p. 16.

¹² J.D. Bolter, R. Grusin, *Remediaton*, cit., p. 6.

¹³ Ivi, p. 22.

Dal 1960 circa la musica è diventata, a velocità mozzafiato, qualcosa che non esiste più innanzitutto come “opera” tramandata per mezzo di un testo, ma ciò che è inciso su un supporto, per esempio un disco o un nastro magnetico, viene diffuso massicciamente e viene ascoltato, in diversi modi, dagli altoparlanti¹⁴.

È innegabile che la concezione contemporanea della musica sia strutturata sulla sua riproducibilità tecnica, ossia sulle conseguenze storico-sociali della produzione industriale delle registrazioni e della loro diffusione commerciale su supporti prima fisici e poi digitali. Superfluo, ormai, rilevare come il *World Wide Web* e la connettività hanno ulteriormente e drasticamente modificato la questione: la musica è fruibile in (quasi) qualunque momento e in (quasi) qualsiasi luogo a partire da (quasi) qualsiasi supporto o dispositivo, aspetto che ha stravolto le modalità della fruizione musicale vigenti fino a un secolo fa.

Ancora molto prima del web, tuttavia, la sovrapposizione delle nuove, novecentesche tecniche di registrazione audiovisiva sull'opera lirica, tradizionalmente intesa come pura performance teatrale, ha inciso pesantemente sul modo in cui il teatro musicale è stata veicolato al (nuovo) pubblico attraverso le nuove forme tecnologiche di diffusione dei contenuti.

¹⁴ J. Stenzl, *Claudio Monteverdi im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit*, in H. Danuser, F. Krummacher, *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft*, Laaber-Verlag, Laaber 1991, pp. 269-306; ed. it. parziale *Claudio Monteverdi nell'epoca della riproducibilità tecnica*, in G. Borio, M. Garda (a cura di), *L'esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione*, Edt, Torino 1989, pp. 166-184: 166-167.

Il cinema prima, e la televisione poi, hanno creato un nuovo tipo di prodotto artistico-mediale: l'*opera lirica registrata*, la cui identità si pone in bilico su una soglia labile, avendo tali mezzi inciso nel profondo – come si stava iniziando a dire – sul modo stesso dell'opera di essere realizzata.

La differenza sostanziale tra il processo di rimediazione che ha avuto come oggetto la musica e quello che si è basato sull'opera lirica sta nel fatto che, mentre il primo si basa solamente sulla dimensione uditiva, il secondo aggiunge a questa, nella quasi totalità dei casi, anche la dimensione visiva. Per questo motivo, l'inizio della relazione tra opera e ripresa coincise con l'avvento della cinematografia, in quanto le due forme si basano – se pensate ai loro minimi termini – sulla stessa sostanza: performance, corpo e voce, attorialità e recitazione. Se nella prima metà del XX secolo il rapporto primario è stato quello tra opera e cinema, nella seconda metà dello stesso la questione si è ulteriormente ampliata con l'annessione della relazione tra opera e televisione. Questo ha dato il via alla nascita e sovrapposizione di diverse forme e modalità di cui è constatato il processo di rimediazione e ricreazione audiovisiva delle *performance* di teatro musicale: il film d'opera, la ripresa in studio, la ripresa in esterna, la ripresa a teatro, il video d'opera dal vivo, le dirette, le differite e altre forme variamente miste e ibride, con l'unione di alcune soltanto di queste caratteristiche.

L'influenza dei media sull'opera lirica ha avuto due enormi conseguenze sulla sua essenza, sulla sua consistenza, sulla sua identità, sul suo carattere ontologico di opera in quanto tale (come oggetto estetico): innanzitutto ha garantito al genere una

diffusione mai avuta prima (soprattutto attraverso la televisione prima, e internet poi, la quale ultima innovazione ha in meno di un trentennio trasformato la semplice *opera lirica registrata* in – potremmo definirla – *opera lirica liquida*, con riferimento alla definizione preesistente di *musica liquida*, oggi spesso usa, sempre più, anche in contesti meno accademici e più divulgativi) e successivamente, ma più incisivamente per quanto concerne il suo statuto ontologico, ha contribuito a modificare la stessa rappresentazione dal vivo in quanto tale, che si è lasciata trasformare nelle sue modalità tecniche di realizzazione *artigianale* per incontrare le necessità di realizzazione *tecnologica* del prodotto rimediato finale. I teatri e le modalità stesse di allestimento del libretto-composizione, cioè, hanno iniziato ad adattarsi – non *a posteriori* ma *ex ante* – e a prepararsi alla contemporanea registrazione fonografica della pur sostanziale attuazione dal vivo.

Come estensione necessaria e sostanziale del primo punto, è cambiato profondamente il rapporto del pubblico con questa forma d'arte: «in una cultura dell'immagine come la nostra, e per un genere ormai di nicchia e considerato difficile, colto, d'élite come l'opera in musica, la disponibilità generalizzata di video “dal vivo”, la possibilità di “portarsi a casa” una rappresentazione operistica, o di vederla da amici o al cinema, o di mostrarla in classe, incoraggia un'interazione e familiarizzazione con il genere molto più dirette e immediate che nel caso di una registrazione esclusivamente sonora. Il video è una porta aperta a tutti o quasi, perché tutti o quasi possiedono un contesto visivo in cui collocare le immagini di una rappresentazione operistica, al contrario ormai pochi

ne possiedono uno uditivo in cui collocare i suoni di una registrazione audio»¹⁵. Il fatto che una rappresentazione possa essere filmata, e di conseguenza fruita più volte – ciò vale non solo per l'opera in musica ma anche per il teatro di prosa – rende dunque l'esecuzione non più concepibile come un *quid* irripetibile e fruibile solamente *hic et nunc*, in un determinato luogo e in un determinato momento. La riproducibilità, la ripetizione, la replicabilità dell'oggetto finale (la performance fissata in modo definitivo come traccia audiovisiva) diventa sostanza comodamente fruibile e ri-fruibile non solo, dunque, nel senso della sua trasportabilità in qualsiasi contesto di fruizione, ma anche per l'immediatezza della possibilità di fruizione – ormai abitudinaria nell'epoca attuale – di essa come prodotto visivo/visuale, attinente a una cultura-moda dell'immagine e del video.

Ontologicamente, inoltre, è importante sottolineare come il video – cioè la forma audiovisiva, e dunque la rimediazione dell'opera in generale – fissa l'esecuzione di quest'ultima – su supporto fisico o come traccia digitale – in una forma in ogni caso stabile e definitiva, facendo sì che non solo la partitura si concretizzi attraverso l'esecuzione, com'è sempre accaduto, ma anche che la singola esecuzione venga fissata una volta per tutte, dando vita a un nuovo oggetto estetico, stavolta di tipo (anche) fonografico. «La riproduzione tecnologica di un'esecuzione (non di un'opera) è anche produzione. Nonostante il mito della fedeltà assoluta, la performance non è semplicemente replicabile su un medium che è trasportabile, trasmissibile e più avanti moltiplicabile; piuttosto, un

¹⁵ E. Senici, *Il video d'opera "dal vivo"*, cit., p. 312.

nuovo prodotto è creato *ad hoc*, partendo dalla partitura e dall'esecuzione di questa partitura. Quindi, il cuore del problema non consiste nell'originalità o nell'unicità, ma nella differenziazione della modalità di ricezione»¹⁶.

Come è stato rilevato¹⁷ – in quel caso a più ragione – a proposito delle opere rock nate direttamente in studio in una forma, checché se ne dica, difficilmente replicabile in tutti i suoi tratti nella forma *liveness*, anche – ma parzialmente – nel caso dell'opera in musica rimediata si ripresenta la stessa questione: nonostante la concertazione dei mezzi – la preparazione dell'allestimento sia per la recita dal vivo che per la sua registrazione audiovisiva/fonografica – il *prodotto tecnico finale* (la registrazione) diviene un'opera a sé stante, con un suo statuto e delle leggi sue proprie, differente dal *prodotto esecutivo finale* (la performance)¹⁸. Tutto questo, solo per stare sulle questioni ontologiche e teoretiche, al netto della questione dell'evoluzione del gusto, che pure sempre conta con un suo peso specifico in passaggi storici importanti: soprattutto ai primordi della diffusione

¹⁶ G. Borio, *Aesthetic Experience under the Aegis of Technology*, in Id., (ed.), *Musical Listening in the Age of Technological Reproduction*, cit., p. 7; trad. mia.

¹⁷ Cfr. A. Arbo, *The Normativity of Musical Works*, cit., pp. 87-105.

¹⁸ Per alcune marginali, suppletive e collaterali riflessioni tra lirica e fonografia ci permettiamo di rinviare anche a: L. De Donato, *Floria Tosca tra Sardou e Bonino*, «geaArt», 2 (2012); Id., *I tre volti della passione allo Sterisferio*, «geaArt», 1 (2012); Id., *La piccola volpe astuta alla Deutsche Oper Berlin*, «geaArt», 3 (2012); Id., *Il violoncello di Gabriel Fauré nelle incisioni di Vittorio Ceccanti e Bruno Canino*, «geaArt», 0 (2012).

dei rifacimenti cinematografici delle opere liriche, e soprattutto in Italia,

si trovavano tutti d'accordo nell'affermare che con il cinema si snaturava il vero significato dell'opera lirica, che è uno spettacolo nato e scritto per il teatro e quindi da consumarsi in diretta con il pubblico, con tutti i rischi, ma anche con tutte le emozioni (stecche comprese) che tale genere di spettacolo comporta¹⁹.

3. *Questioni storiografiche. La lirica sullo schermo*

L'opera lirica inizia a essere catturata dalla telecamera all'inizio del XX secolo²⁰ e la sua evoluzione nelle forme della rimediazione audiovisiva coincide con la nascita e lo sviluppo del cinematografo. «Il cinema potrebbe essere visto storicamente come il

¹⁹ G. Casadio, *Opera e cinema. La musica lirica nel cinema italiano dall'avvento del sonoro ad oggi*, Longo, Ravenna 1995, p. 10.

²⁰ Una bibliografia minima su questo argomento: P. Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge, London 1993; M.J. Citron, *Opera on Screen*, Yale University Press, New Haven 2000; M. Hesse, *Don't Look Now: Opera, Liveness, and the Televisual*, «The Opera Quarterly», 26 (2010), pp. 81-95; C. Morris, *Digital diva: Opera on Video*, «The Opera Quarterly», 26 (2010), pp. 96-119; R. Scognamiglio, *Film operistici. Un profilo analitico*, in R. Giuliani (a cura di), *La musica nel cinema e nella televisione*, Guerini, Milano 2011, pp. 77-102; C. Cenciarelli, *At the Margins of the Televisual: Picture Frames, Loops and 'Cinematics' in the Paratexts of Opera Videos*, «Cambridge Opera Journal», 25 (2013), pp. 203-223.

successore dell'opera di fine '800»²¹. Cinema e opera lirica sembrano infatti avere almeno alcune caratteristiche in comune: entrambi possono essere pensati come forme artistiche in grado di esercitare un richiamo di massa, offrono tradizionalmente allo spettatore una vasta gamma di emozioni in cui riconoscersi facilmente e trattano temi storici, sociali, politici. Il cinema dei primordi, dunque del primo Novecento, fece propri gli elementi operistici e incorporò gli schematismi dell'opera al suo interno. Questo "sincretismo" aiutò sia l'opera, che divenne più popolare di quello che era stata fino a quel momento, sia il neonato cinema, che trovò così una forma di legittimazione in un genere preesistente più elevato, standardizzato, riconosciuto. Il cinema degli inizi riuscì così a mantenere viva la tradizione dell'opera lirica e allo stesso tempo dipese fortemente da questa per la sua stessa sopravvivenza²².

Come si è accennato a più riprese, il *video d'opera* non ha solamente preso come oggetto della sua rappresentazione l'opera in scena, ma ha inevitabilmente e in vari modi influenzato e modificato quest'ultima. Gli effetti dell'influsso della predisposizione per i fini del video d'opera sull'opera dal vivo in sé sono diversi: dalla strutturazione scenografica e coreografica, alla vera e propria preparazione del palcoscenico in funzione della/e telecamera/e e dei suoi/loro movimenti, dalla disposizione dei movimenti e della gestualità, alla generale organicità della globale messa in scena sul palcoscenico, soprattutto nei grandi momenti collettivi (presenza di coro/comparsa).

²¹ M.J. Citron, *Opera on Screen*, cit., p. 24; trad. mia.

²² Cfr. *ivi*, pp. 24-25.

Le circostanze contingenti modificano necessariamente l'allestimento di un prodotto finale, come peraltro – in un senso maggiormente riguardante la spazialità – è accaduto nei teatri vuoti a causa della pandemia da Covid-19²³.

Con l'avvento del cinema, inizia dunque la storia del rapporto dell'opera lirica con gli schermi. Fin dai primi anni, con il cinema muto, essa ebbe un ruolo di primo piano nel neonato medium, in quanto, oltre a promuovere il cinema stesso, aveva la possibilità di promuovere le registrazioni al fonografo. In questi momenti iniziali, infatti, per realizzare un film d'opera veniva ripresa la star accompagnata dalla registrazione al fonografo della musica. «I film d'opera muti divennero un veicolo per gli attori cinematografici»²⁴, a significare lo stretto rapporto in quelle delicatissime e rivoluzionarie fasi iniziali tra le due pur diverse forme d'arte.

La relazione tra lirica e cinematografia si trasformò tra gli anni Venti e Trenta con il passaggio dal muto al sonoro. La musica si riscoprì essere un elemento fondamentale del nuovo cinema: come già accaduto con l'avvento del cinema muto, anche in questo caso fu l'opera lirica ad assumersi un ruolo di primo piano nei primi anni del cinema sonoro, rappresentando

²³ Situazione che ha dato vita a numerosi sperimentalismi e nuove idee allestitivo che permettessero di “invadere” spazi solitamente destinati al pubblico. Ulteriori riflessioni in tempi pandemici sono sorte sulla questione dello *streaming*, profondamente legata a questi temi, ma che qui non si ha il tempo di trattare. Si veda ad esempio, tra i tanti contributi sul tema: L. Pernice, *Streammare l'opera lirica. Gli esperimenti di digital liveness del teatro musicale contemporaneo*, «Connessioni remote», 3 (2021).

²⁴ M.J. Citron, *Opera on Screen*, cit., p. 27; trad. mia.

un modello funzionale per l'utilizzo della musica nei film. Il teatro d'opera si rese protagonista di scelte rivelatesi molto popolari per l'adattamento cinematografico, in grado di incontrare i gusti del pubblico, al punto che si iniziò a pensare a delle opere ideate appositamente per il nuovo mezzo²⁵. Ecco, quindi, un elemento fondamentale che interviene nella modificazione ontologica della consistenza identitaria dell'opera audiovisiva, sia essa musicale o cinematografica o ibrida: si potrebbe dire che il fine modifica i mezzi.

Pur avendo partecipato in questi fenomeni produttivi, gli Stati Uniti si sono sempre mostrati nei loro confronti terreno meno fertile rispetto al Vecchio Continente, tant'è vero che quello americano divenne poi territorio di nascita e d'elezione della forma *contemporanea* di teatro musicale: il *musical*. Eppure, e forse proprio in quanto terra d'avanguardia e di sperimentismi, in alcuni casi ancora di più rispetto all'Europa, dettero i natali alla metà del secolo agli importanti esperimenti di Giancarlo Menotti: *The Medium* e *Carmen Jones*, trattasi – nel primo caso – dell'unico film d'opera in assoluto a essere diretto dal compositore-librettista che ha realizzato l'opera originale. Infatti, «*The Medium* offre la seconda maggiore incarnazione dell'ideale immaginato negli anni '30 per l'opera sullo schermo: una nuova vera opera per lo schermo, specificamente su misura per il medium»²⁶. *Carmen Jones*, invece, risultò essere versione aggiornata e americanizzata della *Carmen* di Bizet – in quel caso diretta da Otto Preminger – film musicale che maggiormente assume sembianze e stilemi del musical.

²⁵ Si veda il caso di George Antheil.

²⁶ M.J. Citron, *Opera on Screen*, cit., p. 38; trad. mia.

In Italia, la cineopera si sviluppò fortemente nel secondo dopoguerra²⁷, anche in ragione del fatto che, con la distruzione di diversi teatri a causa dei bombardamenti, produttori e registi cinematografici si accordarono per realizzare film che avrebbero sostituito in un modo o nell'altro la produzione teatrale, momentaneamente in difficoltà. La produzione di lungometraggi cinematografici di genere operistico in Italia produsse però conflitti di gusto relativi all'accettazione del nuovo artefatto, non solo da parte dei melomani incalliti:

Da un lato i critici cinematografici si lamentavano della cattiva recitazione, dell'affrettata messa in scena, delle pecche della sincronizzazione tra il canto e i movimenti labiali dei cantanti (molto spesso attori che fingevano il canto), della staticità delle immagini che negava l'essenza stessa del cinematografo, e cioè il movimento. Dall'altro i critici musicali, a loro volta, lamentavano che il cinema spostava in esterni ciò che il libretto suggerisce e non indica, che i registi sostituivano i cantanti con attori con funzioni di mimi della lirica²⁸,

e così via di seguito. Sulla questione, non da poco, del labiale e della sincronizzazione, va rilevato che l'opera per il grande schermo è universalmente e genericamente caratterizzata dall'utilizzo del *playback*, e di conseguenza dell'impiego degli attori in luogo dei cantanti lirici. Anche su questo tema, sono stati rilevati numerosi problemi:

²⁷ Tra il 1946 e il 1956 furono realizzate diciotto cineopere, sette delle quali prodotte dal regista Carmine Gallone.

²⁸ G. Casadio, *Opera e cinema*, cit., p. 10.

La mera fedeltà labiale, sufficiente generalmente alla post-sincronizzazione cinematografica (doppiaggio), nel *playback* è necessaria [...] ma insufficiente, a una più rigorosa analisi “naturalistica”. Respirazione, vibrazione delle corde vocali, diaframma, tutto quell’insieme che costituisce la tecnica vocale spesso deforma le espressioni dei volti²⁹

in un modo che si perde nella resa attoriale da film d’opera, rendendo la stessa irrealistica.

Momento di transizione fondamentale per lo sviluppo e la diffusione del rapporto dell’opera con gli schermi, fu il passaggio dallo schermo cinematografico allo schermo televisivo. «L’arrivo della televisione creò un grande eccitamento per la produzione dell’opera e con il tempo spostò il centro di gravità dal grande al piccolo schermo»³⁰. Uno dei fenomeni principali, antesignano della questione della mobilità e trasportabilità odierna di supporti e dispositivi, fu nel fatto che, mentre il cinema condivideva con il teatro d’opera la ritualità dell’evento e la presenza degli spettatori in uno stesso spazio e in uno stesso tempo, la televisione fu da subito caratterizzata dall’intimità e dall’informalità, sia nel luogo che nella fruizione, aspetti che in apparenza avrebbero dovuto allontanarla da una rappresentazione artistica come quella tipica di un contesto teatrale. Eppure, come l’opera fu protagonista della nascita della cinemato-

²⁹ G. Buttafava, A. Grasso, *La camera lirica. Storia e tendenze della diffusione dell’opera lirica attraverso la televisione*, Amici della Scala, Milano 1986, p. 14.

³⁰ M.J. Citron, *Opera on Screen*, cit., p. 40; trad. mia.

grafia, lo fu anche nella nascita della televisione, sia in Italia (a circa cento giorni dall'inizio delle trasmissioni, nel 1954) che all'estero (nel caso della BBC, dopo soli undici giorni dall'inizio delle trasmissioni, nel 1936³¹).

Anche la rimediazione televisiva, come nel caso di quella cinematografica, genera modificazioni identitarie allo statuto ontologico dell'opera lirica, a metà tra attuazione scenica e registrazione fonico-visiva, nelle forme di una tripartizione dei meccanismi di produzione: il film d'opera – nato appunto sulla scia delle modalità di realizzazione dei lavori cinematografici – viene affiancato da una prima novità costituita dalla produzione in studio – nata sulla scia del diverso modo di produrre da parte della tv – e da una seconda novità fondamentale che non scomparirà più fino ai nostri giorni, la ripresa a teatro. La questione qui diventa via via sempre più labile: i confini tra le etichette iniziano a farsi scivolosi, incerti, a volte difficilmente perimetrabili. È stato notato che

la distinzione tra film d'opera e produzione in studio, per esempio, rimane [...] problematica, risolvendosi tutto sommato in una separazione piuttosto arbitraria degli spazi in cui avviene la ripresa: uno spazio circoscritto al chiuso per la registrazione in studio, una varietà più ampia di luoghi sia all'aperto sia al chiuso per il film³².

Il rapporto costitutivamente oppositivo tra l'opera d'arte lirica e il medium comunicativo televisivo è –

³¹ Cfr. E. Senici, *Il video d'opera "dal vivo"*, cit., pp. 279 sgg.

³² Ivi, p. 287.

come già accennato – questione sicuramente di fruizione: a un evento-performance dal vivo in un grande spazio condiviso, reso *auratico* dalla quasi sacralità del ritualismo della messa in scena alla presenza di un pubblico numeroso, si sostituisce un prodotto audiovisivo registrato e proiettato in differita in un (intuibilmente) piccolo luogo, proiezione magari anche condivisa tra più soggetti, ma di sicuro più *laica*, vista l'abitudinarietà e la quotidianità del contesto familiare, o comunque domestico.

Ancora, sul versante dell'influsso del *medium rimediante suppletivo* sul *medium artistico originario* – questione più volte toccata in questa trattazione in quanto esteticamente centrale – la trasposizione operistica su piccolo schermo ha comportato necessarie ingegnosità strutturali per adattare il genere teatrale al nuovo medium tecnico: se il grande schermo cinematografico permetteva una visione oggettivamente più chiara e immediata di ciò che accadeva sul palcoscenico, le ridotte dimensioni dello schermo televisivo comportarono necessariamente una diversificazione nelle tecniche di ripresa, dunque anzitutto un aumento del numero di telecamere e l'impiego di numerosi accorgimenti tecnici per favorire tale modificazione nel modo di catturare le immagini, come ad esempio luci più intense e diversamente concepite (in modo da rendere possibile l'osservazione dei dettagli anche attraverso schermi più piccoli rispetto a quelli cinematografici).

Una grande innovazione sperimentale, ancora una volta statunitense, si ebbe quando nel 1948 l'emittente ABC trasmise per la prima volta in diretta la serata inaugurale del Metropolitan Opera House di New York (*Otello* di Giuseppe Verdi, diretto da Fritz

Busch). Questo evento, a suo modo epocale e rivoluzionario, attirò un numero molto elevato di telespettatori, mettendo però in rilievo – come anche poc’anzi evidenziato – alcune difficoltà sceniche e tecniche riguardanti una certa incompatibilità del coincidere dell’evento dal vivo con la sua trasmissione audiovisiva in diretta (illuminazione del palcoscenico risultata scarsa per la messa in onda, dettagli del palcoscenico difficilmente individuabili con sufficiente chiarezza nella resa televisiva, numerose inquadrature in campo lungo con conseguente ed eccessiva riduzione delle dimensioni dei personaggi sullo schermo, e, tra le altre cose, costi di produzione molto elevati³³). L’emittente rivale NBC fu in ogni caso impressionata dai risultati raggiunti e istituì la compagnia NBC Opera Theatre per attuare simili produzioni teatral-televisive, attività che ebbe successo per quindici anni (dal 1949 al 1964).

Mentre la legittimazione della lirica televisiva proseguiva (è del 1959 l’istituzione del *Salzburg Prize*, un premio vinto dalla miglior opera scritta appositamente per la televisione), queste innovazioni avanguardistiche americane nella relazione tra opera e sue rimediazioni furono capostipiti di una lunga serie di operazioni produttive, sperimentali prima, gradualmente standardizzatesi poi, che coinvolsero in seguito anche l’Italia. «7 dicembre 1976: un’altra data “storica” nei rapporti opera-tv; e un’altra “falsa partenza”, che se non ha aperto un capitolo ormai chiuso, come l’opera in studio, ha inaugurato una serie di eventi sempre più radi, fino all’attuale tramonto, se non all’estinzione: l’opera in diretta dal grande

³³ Cfr. M.J. Citron, *Opera on Screen*, cit., pp. 43 e sgg.

teatro, addirittura dalla Scala»³⁴. L'opera trasmessa fu, anche in questo caso, l'*Otello* di Giuseppe Verdi, con la regia di Franco Zeffirelli. Eppure, contrariamente a quanto riportato e sostenuto da diversi studiosi, con alterne fortune questi rapporti multimediali e soprattutto intermediali³⁵ continuano ancora oggi, e con maggiore fortuna in occasione di alcuni rilanci – sostenuti da adeguate strategie di pubblicizzazione e marketing – come ad esempio nel caso della *Prima Diffusa* messa in atto dal Teatro alla Scala di Milano negli ultimi anni, che prevede – oltre a molte attività tematiche collaterali – la messa in onda in diretta della prima rappresentazione scaligera, tradizionalmente nel mese di dicembre, oltre che in tv, su molteplici schermi all'aperto diffusi in tutte le aree urbane del capoluogo meneghino³⁶.

Di rilievo per il genere del film d'opera fu Herbert Von Karajan, che diede un grande impulso all'opera in televisione e talvolta fu anche regista; nei suoi la-

³⁴ G. Buttafava, A. Grasso, *La camera lirica*, cit., p. 33.

³⁵ Sul tema generico dell'intermedialità, si veda: P. Montani P., *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Roma-Bari 2010. Sul tema specifico dell'intermedialità (anche) come rimediazione tecnologica applicata al genere teatrale e in generale ai contesti delle arti performative, si veda: F. Chapple, *Digital Opera: Intermediality, Remediation and Education*, in F. Chapple, C. Kattenbelt (eds), *Intermediality in Theater and Performance*, Rodopi, Amsterdam 2006, pp. 81-100.

³⁶ Ci permettiamo di riportare che questo tema specifico è stato trattato in: L. De Donato, *The New-and-hypermediatic 7th December Annual Opening Night of Milan La Scala Opera House*, intervento in occasione del Convegno Internazionale *Music in the Disruptive Era: The Digital, the Internet and beyond*, Lucca (Italia), 14-12-2019.

vori era presente una compresenza di modalità e forme mediali, dal momento che la realizzazione del film era preceduta da una produzione sul palcoscenico ed era supportata da musica registrata. Nella sua *Bohème* di Puccini del 1967, ripresa alla Scala di Milano, il pubblico non è presente e il teatro non è distinguibile nella sua architettura. Nel suo *Otello* di Verdi del 1974, invece, gli aspetti visuali sono maggiormente curati: vennero usati diversi set, alcuni dei quali suggeriscono uno spazio esterno o uno spostamento da un luogo interno a un altro.

Altro caso è quello di Rolf Liebermann, precursore dei più contemporanei e intermediali codici linguistici, che realizzò tra il 1967 e il 1972 una dozzina di film d'opera per la regia di Joachim Hess. «Liebermann filmava sistematicamente le proprie produzioni, lasciando così un'interessante documentazione, che sta a metà linguisticamente fra film-opera e ripresa diretta pre-televisiva di un evento scenico»³⁷.

Menzione speciale per il *Moses und Aron* di Schönberg, adattata cinematograficamente nel 1974 da parte dei due cineasti francesi Jean-Marie Straub e Danièle Huillet³⁸. Il lungometraggio, girato tra Italia ed Egitto, si presenta fedelissimo all'originale lirico, ricalcando pedissequamente i testi del libretto in tedesco, nonché proponendo le musiche di scena del compositore viennese, restando fedele anche nell'incompletezza della terza parte del dramma, presentando come momento finale solo un monologo di Mosè senza accompagnamento musicale. Il film fu presen-

³⁷ G. Buttafava, A. Grasso, *La camera lirica*, cit., p. 16.

³⁸ J.M. Straub, D. Huillet, (registi e produttori), *Moses und Aron*, Francia, 1974, 107 min.

tato nel 1975 fuori concorso al Festival del Cinema di Cannes, manifestazione che dovette aspettare soltanto il 1987 per vedere l'introduzione ufficiale nel concorso di una sezione apposita dedicata all'opera e il film³⁹.

Col tempo, si inizia gradualmente ad affievolire la differenza tra cinema e televisione, processo dovuto anche alla crescente intermedialità e crossmedialità dovuta alla – prima lenta e poi sempre più pervasiva – introduzione della rete e della connettività: lo schermo inizia a diventare un dispositivo assoluto e generico, indistinguibile in base al tipo di supporto o piattaforma usata. È in questa processualità, durata decenni e tuttora in via di sviluppo, che, tra i due estremi rappresentati dall'*opera artificiale* realizzata in studio e dall'*opera autentica* in diretta dal teatro, si inizia a ricorrere a un sentiero intermedio: la *differita dal vivo*, un'opera registrata *live*, poi adattata con un lavoro di montaggio successivo alle riprese e tagliata per le esigenze del medium di volta in volta coinvolto. Anche in questo caso, il genere del *video d'opera dal vivo* pone numerose questioni teoriche. «Quanti tra noi conoscono il nome del regista video quando guardano un dvd d'opera, per esempio? Quanti dvd sulla copertina ne indicano il nome? Se sì, con quale enfasi?»⁴⁰. La ripresa di spettacoli d'opera dal vivo ha oggi un ruolo fondamentale nella fruizione contemporanea del teatro musicale, cosa che prevede, oltre una

³⁹ Su questo tema ci permettiamo di rinviare a: L. De Donato, *Il Complesso di Mosè, o del profeta inascoltato. L'autorità mosaica tra musica e psicoanalisi*, «Informazione Filosofica», 4 (2021), pp. 54-71.

⁴⁰ E. Senici, *Il video d'opera "dal vivo"*, cit., p. 274.

sovrapposizione di mezzi differenti, come rilevato finora, anche una sovrapposizione e una concertazione di figure direttoriali differenti, ognuna concentrata su un diverso medium, come appunto il regista dell'allestimento teatrale e il regista della ripresa audiovisiva.

A proposito della menzione del moderno supporto del *digital video disc*, si modificano con il progredire della tecnologia anche le differenziazioni tra luogo-dispositivo (cinema, televisione) e supporto fisico trasportabile: se prima si poteva assistere a un (generico) video d'opera solamente in una sala cinematografica o davanti allo schermo televisivo, dagli anni Settanta è stato possibile possedere una videocassetta, dalla fine degli anni Novanta un dvd e dal 2005 è possibile guardare un filmato operistico su piattaforme in rete come *YouTube*. Come si iniziava a dire, nei casi più recenti del dvd e delle piattaforme, è possibile la visione del prodotto – a seconda dei casi – anche su computer, laptop portatile, tablet, smartphone, e non più solo sul tradizionale schermo domestico. Tutte queste novità comportano un cambiamento inevitabile nell'atto della fruizione, così com'era accaduto nel passaggio prima dal teatro al cinema, e poi dalla pubblica sala cinematografica al privato schermo televisivo. «Forse la differenza più importante tra film e televisione da una parte, e videocassette, dvd e internet dall'altra, è che i secondi permettono allo spettatore di scegliere quando guardare il video, nonché di controllare il flusso del video stesso»⁴¹.

Continuando a far oscillare il pendolo che pone da un lato le questioni relative alla fruizione e ricezione, e dall'altro quelle della realizzazione tecnica – che in-

⁴¹ Ivi, p. 280.

cide sulla natura ontologica dell'oggetto estetico – va rilevato che gran parte dei dvd d'opera, dichiarati “dal vivo”, sono realizzati attraverso montaggi di riprese effettuate anche durante le prove, e dunque non solo durante la rappresentazione vera e propria; non è da sottovalutare il lavoro in fase di postproduzione, che permette, anche dal punto di vista sonoro-musicale, di rimixare le tracce audio, di far corrispondere il suono all'inquadratura e di bilanciare il rapporto tra le voci e l'orchestra. Per questo, si è optato per una distinzione tra video d'opera *dal vivo* (che si definisce tale anche se è difficile verificarlo) e video d'opera *live* (per indicare la registrazione successivamente sottoposta a rimaneggiamenti)⁴². I melomani dei dvd d'opera rilevano anche la grande varietà di approcci alla promozione del *liveness* nei video d'opera cosiddetti *dal vivo*, soprattutto in apertura: alcune immagini della città in cui è svolta la rappresentazione per poi passare all'interno del teatro, alcune inquadrature direttamente sul palcoscenico, un'inquadratura dal centro che mostra le teste di alcuni spettatori per poi spostarsi sul palco, panoramiche sugli spettatori presenti in sala, focus sull'orchestra e sul direttore d'orchestra, il dietro le quinte e la platea durante gli intervalli e a rappresentazione conclusa. In altri casi, invece, non si vedono né la città, né il teatro, né la platea, né il pubblico, né l'orchestra, dando vita a un'atmosfera di sacralità e quasi-mistero che sembra avvolgere la rappresentazione. Tali questioni, che sembrano irrilevanti, si ricollegano al più ampio dibattito del *cosa* si debba registrare e del *come* bisogna farlo. Secondo alcuni, la registrazione non dovrebbe essere una sorta

⁴² Ivi, *passim*.

di mera restituzione della rappresentazione, piuttosto dovrebbe puntare a fornirne un'analisi precisa secondo scelte interpretative precise: «il rischio di fondo da evitare, e nel quale viceversa mi sembra che si cada ancora molto spesso, è quello di concepire e realizzare (e di fruire, di conseguenza) la videoregistrazione come il “surrogato” dello spettacolo, come una sorta di “fissazione” elettronica del testo spettacolare»⁴³. Secondo altri, la registrazione fonico-visuale non merita statuto di oggetto estetico e conseguente dibattito di fondamentali questioni teoretiche sulla sua concretizzazione tecnico-artistica, perché è e resta solo una *fissazione* audiovisiva della performance musicale e attoriale dal vivo: «la massima aspirazione che un video può avere è di non “tradire” lo spettacolo. In ogni caso, il video viene concepito esclusivamente come “replica” dello spettacolo: ciò che è accaduto dal vivo è l'opera d'arte, il video è soltanto la sua riproduzione tecnica»⁴⁴.

Giunti al termine di questo breve *excursus* storiografico sino al tempo presente e alle attuali forme di produzione e fruizione tecnologica, è chiaro quindi che diverse questioni restano tuttora aperte. *L'identità dell'opera lirica all'epoca della sua traducibilità tecnica*, tra sviluppi storici e riflessioni teoriche sulla sua consistenza ontologica, resta labile e liquida – come del resto molte altre forme produttive riguardanti sia le arti contemporanee (a livello puramente creativo), sia le estetiche contemporanee (a livello teoretico). A partire da questo, si è liberi di trarre una conclusione

⁴³ M. De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, La casa Usher, Firenze-Lucca 1988, p. 214.

⁴⁴ E. Senici, *Il video d'opera “dal vivo”*, cit., p. 297.

in merito all'eventuale artisticità (statuto estetico) del prodotto tecnico che registra l'esecuzione musicale, o meno. Indubitabile, invece, resta che *ciò che è accaduto dal vivo è l'opera d'arte.*

SEZIONE II

SEMIOTICA E PERFORMATIVITÀ

SULL'INTRADUCIBILITÀ DEL SEGNO
ROLAND BARTHES E I LIMITI
DELL'INTERPRETAZIONE

Marco Raio

Discesa nell'intraducibile

LA LINGUA SCONOSCIUTA

Il sogno di tutti: conoscere una lingua straniera (strana) e purtuttavia non comprenderla: cogliere in essa la differenza, senza che questa stessa differenza sia recuperata mai dalla superficiale socialità del linguaggio, comunicazione o volgarità; conoscere, riflesse positivamente in una lingua nuova, le impossibilità della nostra; apprendere la sistematicità di quello che non si può concepire; disfare il nostro «reale» sotto l'effetto di altre suddivisioni, d'altre sintassi; scoprire posizioni sconosciute del soggetto nell'enunciazione, dislocare la sua topologia: in una parola, scendere nell'intraducibile, provarne la scossa senza mai attutirla, sino a che in noi tutto l'Occidente si scuota e vacillino le leggi della lingua paterna, quella lingua che ci proviene dai padri e che ci rende a nostra volta padri e proprietari di una cultura che appunto la storia trasforma «natura»¹.

¹ R. Barthes, *L'impero dei segni*, trad. it. M. Vallora, Einaudi, Torino 2004, p. 9.

Queste poche frasi che aprono *L'empire des signes* (1970) condensano senza svilirle alcune delle grandi utopie di ricerca, se si vuole delle *insistenze*², che muovono tutta la scrittura di Roland Barthes:

– rintracciare il *proprium* del linguaggio, al di là della sua funzione meramente comunicativa e delle connotazioni ideologiche che vi soggiacciono, svianando le tentazioni di una metafisica naturalistica della lingua;

– addentrarsi nell'ignoto del linguaggio per ricavare nuove prospettive sulla realtà e trovare strumenti teorici e creativi in grado di scomporre e ricomporre il mondo e il soggetto;

– riconoscere allo stesso tempo l'impenetrabilità del proprio oggetto d'indagine, la presenza dell'inconcepibile, del limite, del profilo inconoscibile delle cose, impermeabile a ogni analisi;

– in questo ideale tragitto, fra l'estrapolazione del *reale* dalla cortina di fumo del *mitico*, fra l'*ovvio* e l'*ottuso*, fra dicibile e indicibile, fra *senso* e *non-senso*, insidiare il primato della lingua cristallizzata dello stereotipo, lingua divisiva, patriarcale, proprietaria, a vantaggio di una lingua *testuale*, polisemica e multi-forme.

² «La lingua, campo del significante, mette in scena rapporti di insistenza, non di consistenza: il centro, il peso, il senso, vengono congedati» (R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola. La scrittura come eccesso*, trad. it. L. Lonzi, Einaudi, Torino 1977, p. XXIV). Solo una scrittura liberata dalla tirannia dei "risultati attesi", dalla censura di una forma piatta «che rifiuta i giochi del significante», tutta «al servizio di una ideologia del Significato», può provare a tenere testa al ritmo polifonico e *insistente* del senso (cfr. R. Barthes, *Critica e verità*, trad. it. C. Lusignoli, A. Bonomi, Einaudi, Torino 1969, p. 5).

Discesa nell'intraducibile: per Barthes, alle prese con il Giappone, viaggio nell'alterità non-Occidentale del mondo nipponico, nei suoni e nei segni di una lingua lontana; ma è pur vero che si discende nell'intraducibile ogni volta che si tenta di infiltrarsi fra le maglie di qualsiasi linguaggio, compresa la propria lingua madre, una lingua sempre *sconosciuta*. Per potersi calare nell'intraducibile senza precipitare, la mente critica ha dalla propria parte poco più che i "diritti elementari dell'*interpretazione*": inquadramenti di ordine filologico, estetico, filosofico, psicoanalitico. Chiavi ermeneutiche preziose, eppure parziali, insufficienti per abbracciare l'indeterminatezza del segno e in parte compromesse da una visione positiva e «anagogica» del significato: forte dei suoi convincimenti, l'interprete si illude di rintracciare «un preteso segreto dell'opera, raggiungerne la base, scoprirne (liberare dai veli) il senso profondo o finale, dare al testo un centro e insieme una verità, in una parola, dotalo di un significato ultimo (cioè: al di là del quale non è possibile risalire)»³.

Tutt'altro che lineare, piana, trasparente, la lingua cova al suo interno «il materiale di un altro linguaggio»⁴. La parola è segno *plurale*, ricco di sensi concomitanti, fra loro contraddittori. L'ambiguo sostrato del linguaggio si presenta allo sguardo di Barthes come un ordine di connotazioni, vale a dire di *frammenti di ideologia*, significati collaterali, facenti capo a «un sistema di sensi secondi, sistema

³ R. Barthes, *Critica e verità*, cit., pp. 7-8.

⁴ Ivi, p. 21.

parassita»⁵ del linguaggio, che l'attività semiologica deve tentare di smascherare, di portare allo scoperto, in altri termini di *tradurre* attraverso interpretazioni – possibilmente aperte e non dogmatiche. E tuttavia i sensi molteplici insiti nella pluralità del segno non rivelano soltanto il “doppio fondo” ideologico e derealizzato del linguaggio, ma anche il campo del simbolico e del latente, il riflesso del *gioco del caleidoscopio*⁶ che è di fatto ogni soggetto, che muta continuamente disposizioni di pensiero, di espressione, di relazione, come riverberi cangianti di frammenti di vetro rimescolati da una brusca rotazione. Nell'ottica barthesiana la semiologia deve perciò ispirarsi all'analisi psicoanalitica: se la linguistica stabilisce il *recto* e il *verso* del segno⁷, da Freud in avanti si può parlare di «un *diritto* e d'un *rovescio* instabili»⁸ che appartengono costitutivamente alla soggettività – a patto che l'interprete sia convinto che il senso sia sempre atipico, decentrato, che in termini lacaniani la catena significante non abbia un “ultimo anello”, giacché «non c'è nessuna significazione che si sostenga se non nell'invio a un'altra significazione»⁹.

⁵ Id., *Elementi di semiologia*, trad. it. A. Bonomi, Einaudi, Torino 1966, p. 31.

⁶ Id., *Il gioco del caleidoscopio*, in Id., *La grana della voce*, trad. it. L. Lonzi, Einaudi, Torino 1986, cit., pp. 194-200.

⁷ «La lingua è ancora paragonabile a un foglio di carta: il pensiero è il *recto* ed il suono è il *verso*; similmente nella lingua, non si potrebbe isolare né il suono dal pensiero né il pensiero dal suono» (F. De Saussure, *Corso di linguistica generale*, a cura di T. De Mauro, Laterza, Bari 1974, p. 137).

⁸ R. Barthes, *Critica e verità*, cit., p. 26.

⁹ J. Lacan, *L'istanza della lettera dell'inconscio*, in Id., *Scritti*, vol. I, a cura di G. Contri, Einaudi, Torino 1974, p. 492.

Come osserva Julia Kristeva, Barthes indica, o meglio, spalanca «sotto il senso “naturale”, l’abisso di una polivalenza del senso e parimenti quello di una polifonia interna al soggetto che interroga il senso», lanciandosi in una scrittura interpretativa «contro la lingua naturale che gli appariva falsa o comunque implicante un non-detto ambiguo [...] per fare proprie le *leggi* – ultra o infra linguistiche – che egli considerava come indispensabili alla condizione umana»¹⁰.

1. *Effetti e capovolgimenti di linguaggio*

Il tema del linguaggio ricopre una posizione di assoluta centralità in Barthes e può essere senza dubbio considerato come l’elemento di maggior ricorrenza di tutti i suoi lavori, fin dal *Grado zero della scrittura*. La progressione di un’opera tanto diversificata offre in ogni sua tappa un differente scorcio sul linguaggio, esaminato in tutte le sue possibili declinazioni critiche: come oggetto specifico della linguistica, come orizzonte-limite della letteratura, come distesa di grafemi, come materia della retorica degli antichi. In nessuna delle accezioni che si sono via via succedute Barthes ha inteso il linguaggio come una facoltà del soggetto tra le altre, né tantomeno come un prodotto dell’uomo, una costruzione di cui abbia la più controllata padronanza in quanto suo artefice. Barthes ritiene piuttosto che sia il linguaggio *produttore di soggettività*. «Decorazione o strumento» – scrive nel

¹⁰ J. Kristeva, *Sens et non-sens de la révolte: pouvoirs et limites de la psychanalyse I*, Librairie Générale Française, Paris 2006, pp. 287-288; trad. mia.

saggio su Sade, Fourier e Loyola del 1971 – «il linguaggio viene visto come una specie di parassita del soggetto umano, che se ne serve o riveste, a distanza, come di una montatura, o di un arnese, che si prende e si posa secondo i bisogni della soggettività, o le convenienze della socialità». È bene perciò smontare «il vecchio mito moderno secondo cui il linguaggio non è altro che lo strumento docile e insignificante delle serie faccende dello spirito, del cuore o dell'anima», un puro codice mediatore, una «via neutra che assicura la trasmissione di un'esperienza mentale»¹¹ che avrebbe una sua purezza prelinguistica.

Barthes non può che guardare al problema del linguaggio nel senso opposto. Non è interessato a istituire una priorità del soggetto rispetto al linguaggio, né ritiene fruttuosa la tentazione genealogica di ricercare l'origine della lingua. Al contrario, denuncia a più riprese il carattere illusorio del concetto di natura, vero e proprio abbaglio della storia del pensiero, così come la nozione dal carattere quasi noumenico di *fatto*. A smentita di un ancestrale punto di origine di tutte le cose, Barthes si fa esponente di «una filosofia dell'anti-Natura», saldo nell'intendimento che il naturale è sempre «una legalità»¹², quindi, per il solo fatto di essere frutto di una concettualizzazione, già una forma di cultura. Così come da Nietzsche in avanti il fatto non è che *interpretazione*, allo stesso modo e con un passaggio altrettanto netto la natura «è semplicemente la cultura» in quanto concezione, prodotta da una «*fabbricazione del senso*», ovvero da

¹¹ R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, cit., pp. 29-30.

¹² Id., *Barthes di Roland Barthes*, trad. it. G. Celati, Einaudi, Torino 1980, p. 149.

un'attività umana: «tutto ciò che è dato all'uomo è già umano, compresi la foresta o il fiume che attraversiamo viaggiando»¹³.

Avverso all'idea di una natura anteriore al mondo storico, convinto che ogni oggetto indagato non sia separabile dallo sguardo e dal metodo che a esso si approccia, e che, piuttosto, insieme conformino un'inscindibile legalità culturale, linguisticamente organizzata, Barthes non può che rifiutare *in toto* la formulazione di una tradizionale domanda sull'essenza. Aniché rappresentare una diminuzione delle possibilità teoretiche, la defezione dal problema dell'essenza permette invece di sgombrare il campo della riflessione. L'idea della natura, secondo Barthes, continua a sopravvivere grazie a un'immagine mitica che la sostiene. Tale immagine è la «figura perniciosissima dell'Origine»¹⁴, concetto in grado di esercitare una grossa fascinazione, discendente di un *gergo* metafisico estremamente suggestivo quanto tautologico¹⁵,

¹³ Id., *L'attività strutturalista*, in Id., *Saggi critici*, trad. it. L. Lonzi, Einaudi, Torino 1972, p. 314.

¹⁴ Id., *Barthes di Roland Barthes*, cit., p. 158.

¹⁵ Sul carattere deleterio della nozione di origine e più in generale sulla ricaduta metafisica della tematizzazione dell'essenza, Barthes sembra molto in sintonia con le tesi di Adorno sulla categoria dell'*autenticità*. Per il filosofo francofortese il *linguaggio d'élite* della filosofia tedesca, il *gergo* metafisico il cui campione è indubbiamente Heidegger, non è che una «irrigidita filosofia dell'origine» (T.W. Adorno, *Il gergo dell'autenticità. Sull'ideologia tedesca*, introduzione di R. Bodei, Bollati Boringhieri, Torino 1989, p. 35), la quale condivide con le teorie positiviste una concezione antidialettica del linguaggio, che glorificandone l'antichità lo condanna di fatto a «origini magiche» (ivi, p. 33). Analogamente alla nozione di origine, il concetto di autenticità non apre alcun orizzonte di senso ulteriore rispetto all'oggetto

che sembra legittimare la sussistenza del concetto di natura, ponendosi come fonte primigenia di ogni realtà. Infatti, «la Doxa», l'opinione che nonostante la sua falsità domina il dibattito intellettuale – «schiaccia insieme Origine e Verità, per farne una sola prova»¹⁶, appiattendole e rendendole colpevolmente coincidenti, con l'ulteriore conseguenza di assolutizzare ancora una volta il concetto di vero, almeno dalla «solidificazione di antiche metafore»¹⁷ di nietzschiana memoria in poi riconosciuto come mobile, perché intrinsecamente relativo all'uomo e commisurato al suo linguaggio.

Nel frammento *La defezione dalle origini*, Barthes suggerisce di abbandonare la categoria dell'originarietà della natura, in favore della scoperta del carattere culturale e storico del naturale: «Nessun naturale», ribadisce ancora una volta, «da nessuna parte, nient'altro che lo storico [...] convinto, con Benveniste, che ogni cultura non è che linguaggio»¹⁸. Per il linguista francese, infatti, la lingua parlata «fonda la possibilità di ogni scambio e di ogni comunicazione,

del pensiero a cui viene o meno attribuita: essa, infatti, «non è il nome di una qualità reale specifica, ma resta formale e relativa a un contenuto che in essa è tralasciato o addirittura respinto»; per di più, l'attributo di "autenticità" non è in grado di affermare «nulla sull'essenza di una cosa», limitandosi a rimandare sterilmente a un modo d'essere «che è già presupposto nel suo concetto» (ivi, p. 87).

¹⁶ R. Barthes, *Barthes di Roland Barthes*, cit., p. 158.

¹⁷ Id., *Il piacere del testo*, in Id., *Variazioni sulla scrittura seguite da Il piacere del testo*, a cura di C. Ossola, Einaudi, Torino 1999, p. 107.

¹⁸ Id., *Barthes di Roland Barthes*, cit., p. 158.

quindi di ogni cultura»¹⁹, ma non solo. Barthes vede in Benveniste l'antesignano della sua posizione teorica di fondo, che fa di storia, cultura, lingua e soggetto *sinonimi* di una medesima realtà:

Ponendo il soggetto (nel senso filosofico del termine) al centro delle grandi categorie del linguaggio, e mostrando, a partire da fatti diversissimi, che tale soggetto non può mai essere distinto da una «istanza del discorso», differente dall'istanza della realtà, Benveniste fonda linguisticamente, cioè scientificamente, l'identità del soggetto e del linguaggio, posizione che è al centro di molte ricerche attuali e che interessa sia la filosofia sia la letteratura; analisi del genere segnalano forse l'uscita da una vecchia antinomia, mal liquidata: quella del soggettivo e dell'oggettivo, dell'individuo e della società, della scienza e del discorso²⁰.

Lasciata cadere la domanda sull'origine, interrogativo di per sé a-storico, destinato quindi a rimanere fatalmente disatteso, è necessario dunque rovesciare i rapporti tra linguaggio e soggettività: è il linguaggio che determina il soggetto, non il contrario. È il linguaggio a costituirne il campo, a determinarne la finitudine storica, la dimensione culturale, sociale, persino il suo essere *corporeità*, desiderio, affettivi-

¹⁹ É. Benveniste, *Semiologia della lingua*, in Id., *Essere di parola. Semantica, soggettività, cultura*, a cura di P. Fabbri, Mondadori, Milano 2009, p. 16.

²⁰ R. Barthes, *Perché amo Benveniste*, in Id., *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, trad. it. B. Bellotto, Einaudi, Torino 1988, cit., p. 175.

tà. Con i piedi piantati nel terreno della cultura, ben lontano dalle lusinghe dell'Origine, sulla falsariga di Benveniste, Barthes scopre un soggetto inscindibile dal linguaggio, un soggetto che altro non è che un *effetto del linguaggio*, sia esso inteso come soggetto conoscente, come *animale politico*, come *corpo pulsionale*.

NUOVO SOGGETTO, NUOVA SCIENZA

Si sente solidale con qualsiasi scritto il cui principio sia che il *soggetto non è che un effetto del linguaggio*. Immagina una scienza molto vasta, nell'enunciazione della quale lo studioso includerebbe finalmente se stesso – che sarebbe la scienza degli effetti di linguaggio²¹.

La tematizzazione della soggettività come prodotto del linguaggio trova conferma negli *Eléments de sémiologie*, rafforzandosi sulla scorta di un punto di assoluto non-ritorno concettuale. La “premessa gnoseologica” alla base della concezione barthesiana del linguaggio, del suo effetto *sul* soggetto o forse *di* soggetto – Foucault direbbe: la sua *soggettivazione* –, è che in alcun modo può essere concepito o compreso un significato *al di fuori* del linguaggio. Il senso non è altro rispetto alla sua nominazione; piuttosto, vi coincide. La lingua è «guardiana del senso e apertura al mondo»²². In altri termini non vi può essere contenuto mentale che non sia mediato dal linguaggio, che non passi e si manifesti attraverso un'elaborazione lingu-

²¹ Id., *Barthes di Roland Barthes*, cit., p. 91.

²² Id., *Sistema della Moda*, trad. it. L. Lonzi, Einaudi, Torino 1970, p. 279.

stica per giungere a una sua intellegibilità, per una comprensione ed estrinsecazione del suo significato, anche se opaco e ben lontano dagli attributi di chiarezza e di distinzione.

Il linguaggio per Barthes si rivela inoltre il solo insieme di segni che consente di poter nominare i segni di tutti gli altri sistemi non linguistici. Arti figurative, fotografia, cinema, moda, così come qualsiasi altra emanazione dell'attività umana, sono comprensibili solo a partire e grazie all'espressione linguistica. Ed è proprio in ragione della necessità dell'articolazione del linguaggio, fuori dalla quale l'uomo non può situarsi, che Barthes subordina alla scienza della lingua la scienza dei segni, rovesciando la tesi di chi ne era stato il padre. La semiologia, formulata per la prima volta da Ferdinand De Saussure nel *Cours de linguistique générale* del 1916, viene indentificata dal linguista ginevrino come la scienza *generale* dei segni, a cui egli subordinava la linguistica, in quanto sistema *particolare* di segni, pur consapevole che la lingua sia il più importante, diffuso e completo sistema di espressione e bene avvertito della *circolarità* del rapporto tra lingua e semiologia: «niente» – scrive infatti De Saussure – «è più adatto della lingua a far capire la natura del problema semiologico»; e d'altra parte «il problema linguistico è anzitutto semiologico»: per comprendere «la vera natura della lingua, bisogna afferrarla anzitutto in ciò che essa ha in comune con tutti gli altri sistemi del medesimo ordine»²³.

È a quest'altezza teorica che si insinuano gli *Éléments* di Barthes con il loro celebre rovesciamento: la linguistica non è una parte, seppur privilegiata,

²³ F. De Saussure, *Corso di linguistica generale*, cit., p. 26.

della semiologia, ma è quest'ultima a costituire una porzione della linguistica. Non si tratta solo di affermare che i sistemi di segni non linguistici si *appoggiano* alla lingua – oggetti, immagini, gesti, comportamenti o commistioni di questi ultimi, accompagnati spesso e volentieri da messaggi linguistici, come titoli e didascalie²⁴. È il significato a essere intrinsecamente linguistico e a necessitare del “lavoro di articolazione svolto dalla lingua”. La natura linguistica del significato è perciò ineludibile: se «non c'è senso che non sia nominato», se l'ideazione dei significati passa inevitabilmente attraverso un processo linguistico, «il mondo dei significati altro non è che quello del linguaggio»²⁵. La semiologia, perciò, dovrà non solo accettare il carattere esemplare del linguaggio, modello di ogni intendimento possibile, ma soprattutto il suo ruolo principe di costruttore del significato. Pertanto, la semiologia di Barthes diviene per ammissione del suo stesso autore una *trans-linguistica*, «la cui materia sarà costituita ora dal mito, dal racconto, dall'articolo giornalistico, ora dagli oggetti della nostra civiltà, nella misura in cui essi sono *parla-*

²⁴ Già in *Semantica dell'oggetto*, testo di una conferenza tenuta alla Fondazione Cini di Venezia nel settembre del 1964, Barthes esprimeva il concetto che l'anno seguente ritroveremo negli *Éléments*: «tutto ciò che significa nel mondo è sempre, più o meno, misto al linguaggio: non esistono sistemi significanti di oggetti allo stato puro; il linguaggio interviene sempre come intermediario, specialmente nei sistemi di immagini, come titoli, didascalie, articoli, perciò non è giusto dire che la nostra sia esclusivamente una civiltà dell'immagine» (R. Barthes, *Semantica dell'oggetto*, in Id., *L'avventura semiologica*, a cura di C.M. Cederna, Einaudi, Torino 1991, pp. 37-38).

²⁵ R. Barthes, *Elementi di semiologia*, cit., p. 14.

ti (attraverso la stampa, il volantino, l'intervista, la conversazione e forse anche il linguaggio interiore, di ordine fantasmatico)»²⁶. Si tratta certamente di uno “sconfinamento” del Barthes semiologo nell'ambito filosofico, una mossa teorica che ha determinato da un lato il distacco della semiotica “ufficiale”, che rifiuta la dimensione translinguistica del segno, e dall'altro, sul piano strettamente filosofico, accuse di logocentrismo. Prese di distanza che sembrano confermare la visione di un Barthes *antimoderno*²⁷, ovvero un classico del pensiero e insieme un inattuale, uno strenuo difensore della centralità del linguaggio, un *utopista* della letteratura e della critica, più in sintonia con la filosofia del sospetto che con lo strutturalismo (e il post-strutturalismo), figura coscientemente *à l'arrière-garde de l'avant-garde*, dal momento che «essere d'avanguardia vuol dire sapere che qualcosa è morto; essere di retroguardia vuol dire amarlo ancora»²⁸.

2. *Contra Barthes*

Il rovesciamento teorico che vincola indissolubilmente il segno al linguaggio, e più in generale, a partire dal *Plaisir du texte*, la mancanza di «rigore» metodologico del “secondo” Barthes e l'assunzione

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Cfr. A. Compagnon, *Gli antimoderni. Da Joseph de Maistre a Roland Barthes*, trad. it. A. Folin, Neri Pozza Editore, Vicenza 2017, pp. 509.

²⁸ R. Barthes, *Réponses*, in Id., *Œuvres complètes*, nouvelle édition revue, corrigée et présentée par É. Marty, 5 voll., Paris, Éd. du Seuil, 2002, t. III (1968-1971), p. 1038; trad. mia.

del *piacere* «come unico criterio sicuro»²⁹, scontentarono linguisti e semiologi del suo tempo. Barthes viene abbandonato perché colpevole di aver contaminato l'asetticità dei sistemi di segni, con i suoi modelli e le sue funzioni, portando in primo piano l'*uomo che parla e che desidera*. Procedendo con passo filosofico, Barthes segue un andamento che spiazzava gli scienziati dei segni e della lingua, i quali rifiutano le *impurità soggettive* – quelle di un soggetto linguistico e insieme di un corpo che patisce e appetisce –, e che invece devono essere considerate inscindibili dalla definizione dei significati, parte costitutiva di ogni processo comunicativo, aspetti che mai si rivelano neutri in se stessi, a meno che non *neutralizzati* da censura, ideologia, stereotipi linguistici. Ed è proprio questa la prospettiva che il linguista Georges Mounin contesta a Barthes con una nota stroncatura, accusandolo di furbesca leggerezza metodologica per aver confuso il bagaglio teorico della semiologia (le nozioni di segno, di linguaggio, di indice, nei loro specifici significati) con quello psicoanalitico. Impegnato in una *sintomatologia del mondo borghese*, secondo Mounin, Barthes non sarebbe stato veramente interessato alla costruzione di una semiologia, bensì a esaminare i contenuti manifesti di quelli che, senza addurre prove in proposito, egli chiama impunemente sistemi di segni, per trovarvi indici di contenuti latenti, alla stregua di un analista o di uno psicologo sociale³⁰. Pur convinti

²⁹ I. Calvino, *In memoria di Roland Barthes*, in Id., *Collezione di sabbia*, Mondadori, Milano 2002, p. 78.

³⁰ Cfr. G. Mounin, *La semiologia di Roland Barthes*, in Id., *Introduzione alla semiologia*, trad. it. N. Colecchia, Astrolabio-Ubaldini Editore, Roma 1972, pp. 184-191.

che Barthes non abbia sbagliato cassetta d'attrezzi, la critica di Mounin va non solo registrata, ma piuttosto riutilizzata in chiave positiva per mettere in luce ancora una volta il metodo *indisciplinato* di Barthes e la sua predilezione per analisi del «groviglio del corpo e del linguaggio»³¹, un nodo indistricabile che vieta di prendere in considerazione l'uno senza tirare necessariamente in ballo l'altro.

Gli scritti barthesiani non possono perciò che deludere gli eredi "scismatici" della tradizione semiologica inaugurata a partire da de Saussure, i quali da tempo hanno reciso il legame con il linguista ginevrino per ripartire dalle tesi di Charles Sanders Peirce. Si prenda come esemplare la posizione di Umberto Eco. Pur riconoscendo a Barthes una incontestabile *maestria*³², sul piano strettamente teorico Eco prese distanze considerevoli dall'intellettuale francese. Nel suo *Trattato di semiotica generale*, Eco si allontana dall'eredità saussuriana e dalle elaborazioni successive di Barthes, entrambe ritenute semiologie di «soggetti umani»³³, legate all'attività mentale dell'individuo. Quella tradizione escluderebbe dalla propria indagine i segni non prodotti dall'uomo, restringendosi dunque a una *semiologia antropomorfa*. Questo il motivo per cui Eco opta per la semiosi peirciana, costituita da tre astratte entità semiotiche – il *segno*, o *representamen*, il suo *oggetto*, che ne è il referente, e il suo *interpretante*, il contenuto mentale che viene

³¹ R. Barthes, *Variazioni sulla scrittura*, cit., p. 106.

³² Cfr. U. Eco, *La maestria di Barthes*, in R. Barthes, *Miti d'oggi*, trad. it. L. Lonzi, Einaudi, Torino 1994, pp. IX-XI.

³³ U. Eco, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano 1975, p. 26.

evocato dal segno per interpretarlo –, nella cui relazione combinata l'emissione umana di un certo segno non è considerata presupposto essenziale.

Su questa stessa linea teorica, quella appunto della *svolta semiotica*, si muove Paolo Fabbri, il quale evidenzia come la concezione semiologica barthesiana sia legata alla tradizione umanistica e al *linguistic turn*, in virtù del rovesciamento della posizione saussuriana. Barthes si sarebbe perciò arrovellato per mantenere in piedi l'impianto semiologico nonostante l'esigenza di dar conto della dimensione dell'affettività, giungendo di fatto all'inconciliabilità dei due registri³⁴. Fabbri non manca di rilevare la sostanziale *inattualità* della barthesiana concezione semiologica, intesa come critica alle connotazioni ideologiche della lingua. La prossimità alla psicoanalisi, ai classici della letteratura, alle pratiche di decrittazione (del soggetto e del segno), deve però poter essere valutata in una nuova chiave, e non più come il sigillo di un'inesorabile senescenza della sua eredità teorica.

Antropomorfa, anacronisticamente umanizzata agli occhi di una semiotica che si sublima sempre più nelle meccaniche intratestuali, alla ricerca del proprio statuto epistemologico (più scientifico, se non scienziista, che umanistico), la semiologia barthesiana viene considerata inattuale perché *incarnata*, perché *troppo filosofica* e *troppo umana*, proprio in virtù della centralità assegnata al soggetto e al corpo nella costellazione significativa entro cui quest'ultimo si muove.

Anche Jacques Derrida, interprete ed estimatore

³⁴ Cfr. P. Fabbri, *La svolta semiotica*, Laterza, Roma-Bari 2005, pp. 34-35.

d'eccezione dell'opera barthesiana³⁵, considera il rovesciamento degli *Éléments* il compimento della «più profonda intenzione del *Corso*» di De Saussure, l'atto che esplicita fino in fondo una linguistica «storicamente dominata dalla metafisica logocentrica»³⁶, sottomettendo il segno al linguaggio. Tuttavia, è bene non fraintendere le parole della *Grammatologie* per non correre il rischio di trasformare Barthes in un campione del fonocentrismo. Al contrario, appare in tutta evidenza, ben prima degli assunti delle *Variations sur l'écriture*, che fin dal *Degré zéro* Barthes debba essere considerato invece un autentico analista del *gramma*. Ed è proprio il rilievo dato alla struttura *significante* più che *significativa* del linguaggio che ha consentito a Barthes di smarcarsi dalla pura ricerca semiologica, di lasciarsi andare all'«avventura del *significante*»³⁷, l'unica strada praticabile per cercare di orientarsi nell'intraducibile.

³⁵ I rapporti tra Barthes e Derrida si sviluppano fin dalla metà degli anni Sessanta sotto il segno di un'intesa reciproca, come testimonia la loro amichevole corrispondenza, dalla quale emerge chiara la grande sintonia del filosofo con opere come *Critique et vérité* e *S/Z* (Cfr. R. Barthes, *Album. Inediti, lettere e altri scritti*, trad. it. D. Borca, Il Saggiatore, Milano 2016, pp. 391-394). Poco dopo la morte di Barthes, Derrida renderà omaggio alla sua memoria con lo scritto *Le morti di Roland Barthes* (in J. Derrida, *Ogni volta unica, la fine del mondo*, trad. it. M. Zannini, Jaca Book, Milano 2005, pp. 51-86), dedicato principalmente alla *Chambre claire*. Il saggio barthesiano sulla fotografia è inoltre protagonista del dibattito tra Derrida e Bernard Stiegler sulla natura spettrale dei media (Cfr. J. Derrida, B. Stiegler, *Ecografie della televisione*, trad. it. G. Piana, Raffaello Cortina, Milano 1997).

³⁶ Id., *Della grammatologia*, a cura di G. Dalmasso, Jaca Book, Milano 1998, pp. 78-79.

³⁷ R. Barthes, *Scrittori, intellettuali, professori*, in Id., *Il brusio della lingua*, cit., p. 327.

3. Risalire al “traducibile”. Significanza, testo, raffigurazione

Anche se assorbita dal compito di «descrivere l'*intelligibile* umano»³⁸, l'attività intellettuale non può e non deve misconoscere il suo legame con il *piacere* di indagare, ovvero di scrivere. La ricerca, infatti, non è nient'altro che un nome austero assegnato alla scrittura, l'unica attività in grado di penetrare i linguaggi e dunque i soggetti, di pronunciarsi attorno ai loro effetti, di dirci qualcosa in loro proposito. Tuttavia, l'esercizio del dubbio e dello scavo, l'eredità di Marx e di Freud e lo strumentario che la scienza dei segni mette a disposizione del semiologo, non si rivelano sufficienti a contenere l'erranza di un oggetto a tratti imperscrutabile. La semiologia e la psicoanalisi, benché grazie al loro sforzo interpretativo siano riuscite ad andare al di là dell'esteriore fino a raggiungere la frontiera della semantica nascosa nelle pieghe dei fenomeni, hanno preteso di risalire al cuore stesso del senso, al «punto più fitto»³⁹ del suo intreccio, al suo *ombelico* – per Freud il nucleo più profondo del sogno –, nella convinzione illusoria di dotare di un significato ultimo il proprio oggetto di indagine. Ogni buon interprete deve saper riconoscere i limiti della propria pratica, spesso inadeguata a rendere conto dell'estensione e della ricchezza del proprio campo di applicazione. Già modello del metodo interpretativo, la psicoanalisi è al tempo stesso emblema dell'impotenza

³⁸ Id., *Barthes di Roland Barthes*, cit., p. 119.

³⁹ S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, in Id., *Opere*, III, 1899, *L'interpretazione dei sogni*, a cura di C.L. Musatti, Boringhieri, Torino 1980, p. 480.

stessa dell'interpretazione, ben consapevole che «il desiderio è [...] più forte della sua interpretazione»⁴⁰, vale a dire che l'oggetto dell'interpretazione non può che sopravanzare ogni discorso che tenta di ridurlo a una determinatezza. Secondo Barthes il pensiero interpretativo, quale che sia la scuola di riferimento a cui si richiama più o meno direttamente, opera al di qua di un *sistema binario*, di un «paradigma mitologico a due termini», vale a dire il *fondo* e la *forma*. La forma è «l'apparenza o la veste del Fondo», che altro non è che la verità, «il segreto che si nasconde dietro il significante»⁴¹. Independentemente dal tipo di rapporto che si intende stabilire tra fondo e forma – espressivo o aletico, allorché la Forma manifesti il Fondo, oppure mascherato, qualora la Forma non si presti al pieno disvelamento del Fondo –, l'atto interpretativo non deve risolversi in un'attribuzione meccanica di significato, in un protocollo di rinvio a un referente sommo; al contrario, esso deve consistere nella valutazione della specifica *pluralità* del suo oggetto: è il caso del Testo, che non può essere ridotto a una «concatenazione binaria di un fondo e di una forma», ma che piuttosto dev'essere considerato come una «moltiplicità di forma – senza fondo»⁴². In altri termini, dopo aver conquistato il *diritto* all'interpretazione, è necessario andare, à la Sontag, *contro l'interpretazione*, e procedere perciò alla «critica di questa stessa interpretazione»: in altre parole abolire il «regno del

⁴⁰ R. Barthes, *Lezione*, in Id., *Sade, Fourier, Loyola* seguito da *Lezione*, trad. it. L. Lonzi, Einaudi, Torino 2001, p. 186.

⁴¹ Id., *Lo stile e la sua immagine*, in Id., *Il brusio della lingua*, cit., pp. 125-126.

⁴² Ivi, p. 128.

Significato»⁴³ e liberare il significante dalla sua anno-sa sudditanza epistemica. Il segno deve essere perciò inteso come *puro significante*, così come per Lacan, il quale rovescia lo schema saussuriano *s/S* (significato su significante) in *S/s* (significante su significato), perché «il significante per sua natura anticipa sempre il senso, dispiegando in qualche modo davanti ad esso la sua dimensione»⁴⁴.

Da de Saussure a Lacan, dal segno al testo. La radicale simbolicità e pluralità del senso viene ripristinata grazie al rinvio continuo a un significato mobile, in una relazione che non è più la statica significazione, bensì la *significanza*, ovvero l'affermazione del piano dell'espressione rispetto al piano del contenuto, la dimensione della prolificità dei sensi in cui «il segno s'abolisce prima che qualsiasi significato abbia avuto il tempo di “prendere”»⁴⁵, ovvero di attecchire, come una radice nel terreno. La significanza è *polivalenza*: un «rumoreggiamento immenso e perpetuo» che anima «sensi innumerevoli che scopiano, crepitano, folgorano senza mai prendere una forma definitiva»⁴⁶. La significanza non è il possesso di un significato, ma l'*insistente* tentativo di una presa su un oggetto sfuggente; il senso è infatti un rimando infinito del significato, analogo alla catena significante, in cui nessuno dei suoi elementi *consiste* in una significazione.

Fatalmente di ordine corporeo, l'immagine del

⁴³ Id., *Critica e verità*, cit., p. 8.

⁴⁴ J. Lacan, *L'istanza della lettera dell'inconscio*, in Id., *Scritti*, vol. I, cit., p. 497.

⁴⁵ R. Barthes, *L'impero dei segni*, cit., p. 129.

⁴⁶ Id., *Barthes di Roland Barthes*, cit., p. 113.

rinnovamento del segno è quella della *muta*: come in un processo di desquamazione, il segno deve perdere la *pelle morta* del significato, lasciarlo cadere per poter essere finalmente considerata come «spiegamento vittorioso del significante»⁴⁷. La superficie avvizzita della scrittura incorporea si rigenera così in un nuovo *tessuto* organico, vera e propria intrecciatura testuale di significanti e di desiderio. Il testo allora non è un *congegno da smontare*⁴⁸, non è un «oggetto intellettuale (di riflessione, di analisi, di confronto)», bensì «un oggetto di piacere»⁴⁹ nel quale affiorano il corpo e il desiderio. Il testo si pone diametralmente al di là dei linguaggi sistematici, al di là dell'esercito di metafore, coacervo di sensi "naturali" e pertanto mitici, a-storici. Tali regimi di significato danno luogo alla *rappresentazione*, un'espressione «ingombrata da al-

⁴⁷ Id., *Sade, Fourier, Loyola*, cit., pp. 29-30.

⁴⁸ Pur riconoscendone la scrittura magistrale, Umberto Eco non fu un grande estimatore del *Plaisir du texte*. Sarcasticamente, gli parve un «bello sforzo dire che il testo è una macchina di godimento»: il *Piacere del testo* era una profusione teorica fine, ma dal punto di vista semiotico non contribuiva alla risoluzione del problema di «smontare il congegno» del testo (U. Eco, *Opera aperta. Il tempo, la società*, in Id., *Opera aperta*, Bompiani, Milano 1997, p. VIII). Sembra allora che l'emergenza del piacere nella teoria del testo consenta a Barthes di cedere alla tentazione di *disertare* la tematica semiologica, di oltrepassarla, di dirigersi speculativamente altrove. La critica che Barthes rivolge alle analisi socio-ideologiche, in uno dei frammenti del *Piacere del testo*, può pertanto essere riferita anche alla scienza semiologica. Tali discipline sono tutte «ermeneutiche fondate sulla ricerca esclusiva del significato», e per questo motivo dimenticano «il formidabile rovescio» del loro oggetto: il piacere e il godimento (R. Barthes, *Il piacere del testo*, cit., p. 104).

⁴⁹ Id., *Sade, Fourier, Loyola*, cit., p. XXV.

tri sensi oltre a quello del desiderio»⁵⁰. La rappresentazione è l'idea imprigionata dalla cornice di un *alibi*, sotto la cui ala essa viene sviluppata stentatamente, tra mille riserbi: la rappresentazione irreggimentata dalla linearità del significato cerca l'aderenza alla verosimiglianza, alla veridicità, oppure l'impegno civile o morale, o semplicemente la *leggibilità*, la presunta trasparenza della forma. Viceversa, la scrittura significante è *raffigurazione*, ovvero «modo di apparizione del corpo erotico (in qualunque grado e sotto qualunque forma) nel profilo del testo»⁵¹.

Raffigurazione, insistenza, testualità, significanza. Queste le “intraducibili” qualità rivenute dei linguaggi e dei soggetti che li assemblano e da cui sono assemblati, del loro groviglio insolubile. Invece di scommettere su interpretazioni definitive, dopo la discesa e quindi la “scoperta” della intraducibilità – si dica altrimenti dell'oscurità, della resistenza, della refrattarietà a ogni scandaglio dell'oggetto della riflessione e dell'interpretazione –, è forse possibile risalire al traducibile, a condizione che, sedata ogni speranza illuministica, non si intenda tale cammino di risalita come un ritorno all'Uno del significato, come un'uscita dall'orizzonte intraducibile del segno, bensì come un rinnovamento critico che sfidi le gabbie dell'interpretazione, il limite del linguaggio e del traducibile, attraverso il libero gioco del significante. Risalire al traducibile significa piena consapevolezza dell'incommensurabilità di ogni oggetto sottoposto allo sguardo dell'interprete, o meglio del *lettore*, e dell'enigma stesso della ricerca – si ammetta pure:

⁵⁰ Id., *Il piacere del testo*, cit., p. 118.

⁵¹ Ivi, p. 117.

della scrittura –, che non può che seguire un moto di immersioni e riemersioni, di costruzioni e di disfaccimenti, di affermazioni e di silenzi.

Non si tratta di sostituire con nuove regole scientifiche i vecchi limiti dell'interpretazione, quanto piuttosto di immaginare che una lettura libera divenga finalmente la norma [...] La libertà di cui si parla non è evidentemente una libertà qualsiasi [ma] è quella del significante: ritorno delle parole, dei giochi di parole, dei nomi propri, delle citazioni, delle etimologie, delle riflessività del discorso, delle impaginazioni, dei bianchi, delle combinatorie, dei rifiuti di certi linguaggi. Questa libertà *deve* essere un virtuosismo: quello che permette di leggere finalmente nel testo di partenza, per antico che sia, il motto di ogni scrittura: *cammina*⁵².

⁵² Id., *Giovani ricercatori*, in Id., *Il brusio della lingua*, cit., pp. 85-86.

PER UNA TRADUCIBILITÀ PERFORMATIVA LA POLITICITÀ DEL SEGNO NELLA MODA

Chiara Caiazzo

1. *Potere e sensorio collettivo*

La peculiarità della filosofia di Jacques Rancière risiede nella sua indefinibilità, in quanto si muove in uno spazio liminale tra filosofia politica ed estetica, un varco che essa stessa ha aperto esaminando, in modo del tutto originale, il legame tra pratiche artistiche e pratiche politiche. Tale intreccio indissolubile tra politica ed estetica si articola all'interno della dimensione coercitiva del *partage du sensible*, un concetto simile a quello del discorso foucaultiano. La partizione del sensibile indica il tessuto sensoriale che regola e definisce i modi del vivere insieme di una data comunità: è una «distribuzione di azioni e luoghi che si basa su una condivisione di spazi, tempi e forme d'attività che determina il modo stesso in cui un terreno comune si presta alla partecipazione»¹. In

¹ J. Rancière, *Le partage du sensible: esthétique et politique*, La Fabrique, Paris 2000, p. 12. Questa e le altre traduzioni italiane, dove non diversamente indicato, sono mie.

francese, il termine *partage* presenta un duplice significato: da un lato, inteso come un atto di distribuzione e condivisione, esso si riferisce a ciò che un gruppo di persone può vedere e sentire, ciò di cui può parlare, ciò che può riconoscere; dall'altro lato, *partage* si riferisce alle divisioni, alle strutture e alle separazioni in una determinata comunità, dove non tutti partecipano al sensorio condiviso allo stesso modo. A essere responsabile di questa partizione è la logica che Rancière definisce "poliziesca", la quale

configura il mondo comune come una stabile distribuzione di luoghi, identità, funzioni e competenze. L'ordine poliziesco stabilisce quali luoghi sono dentro e quali fuori, quali corpi sono nel posto giusto e quali in quello sbagliato, quali nomi si adattano a quei luoghi e a quei corpi e quali no. È una logica di identificazione che vuole che ognuno sia al suo posto, con l'occupazione adatta al suo posto e il nome adatto a tale occupazione. Per esempio, dal punto di vista dell'ordine poliziesco, una strada è fatta per il traffico, non per la politica, che ha i suoi luoghi e i suoi specialisti. Allo stesso modo, la logica poliziesca mira a fissare ciò che è visibile e ciò che non lo è, ciò che è dato e ciò che non lo è, ciò che può essere detto su quel dato e ciò che non può essere detto².

Dunque, attraverso meccanismi arbitrari di esclusione, l'ordine poliziesco bandisce, silenzia e marginalizza determinati modi di essere e di esistere all'in-

² Id., *What Does it Mean to be Un?*, «Continuum», 21 (2007), 4, pp. 559-569: 561.

terno della società, per cui le parole, le esperienze, l'esistenza stessa di coloro che non rientrano nella narrazione prevalente sono condannate all'intelligibilità. Il problema primario è che il potere della polizia risiede nella sua apparente naturalezza, che ne evita la messa in questione. L'ordine poliziesco «si spaccia per il reale, fingendo di tracciare una linea netta tra ciò che appartiene all'autoevidenza e ciò che appartiene al campo delle apparenze, delle rappresentazioni, delle opinioni e delle utopie»³. Come già anticipato, è interessante fare un confronto con le riflessioni foucaultiane su discorso e potere. Difatti, «in ogni società la produzione del discorso è [...] controllata, selezionata, organizzata e distribuita da un certo numero di procedure»⁴ e «meccanismi di rigetto»⁵. Queste procedure escludono alcuni oggetti dal discorso e alcuni soggetti da alcuni oggetti di discorso o dal discorso in generale, il quale è onnicomprensivo, sebbene le sue regioni siano «differenziate e differenzianti»⁶, marcate da reti di autorità e potere. Il discorso indica, pertanto, il terreno concettuale restrittivo in cui si forma e si produce il sapere; è una struttura che delimita il campo degli oggetti e che ostacola la possibilità di pensare al di fuori di tali delimitazioni.

Rancière evidenzia come le asimmetrie di potere si perpetuano attraverso il consenso, inteso come

³ Id., *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, Continuum, London 2010, pp. 148-149.

⁴ M. Foucault, *L'ordine del discorso e altri interventi*, trad. it. A. Fontana, M. Bertani, Einaudi, Torino 2004, p. 5.

⁵ Ivi, p. 18.

⁶ Ivi, p. 15.

quella «riconfigurazione globale dello spazio della comunità»⁷ il cui compito è assicurarsi che, attraverso l'arbitrato e la negoziazione, i gruppi e gli interessi divergenti siano collocati in modo tale da evitare il conflitto. A sua volta, il consenso è possibile solo sul terreno fertile del *sensus communis*, il sensorio collettivo che è sempre eteronomo, ma è regolamentato unilateralmente dalla logica della polizia. La costituzione del senso comune presuppone sempre una forma di dominazione che regola sia la sua distribuzione fisica sia i suoi scenari del visibile, del dicibile e del fattibile. Il senso comune è l'accordo stabilito tra un regime di presentazione sensoriale delle cose e una modalità di interpretare il loro significato. Si tratta di «una topografia del comune che determina quali oggetti sono dati come oggetti comuni, quali spazi sono visibili come spazi di discussione sugli oggetti comuni, quali soggetti sono reputati capaci di percepire tali oggetti e di fare affermazioni e prendere decisioni su di essi»⁸.

2. *Il dissenso tra politica ed estetica*

Se è vero che non è possibile uscire dalla partizione del sensibile generata dalla logica poliziesca, è senz'altro possibile riconfigurarla, riorchestrarla, riorganizzarla attraverso rotture, frammentazioni e interruzioni del sensorio collettivo. Essendo l'ordine poliziesco perpetuato sulla base del consenso, e quindi del *sensus communis*, l'unico modo per con-

⁷ J. Rancière, *What Does it Mean to be Un?*, cit., p. 566.

⁸ Ivi, p. 561.

trastarlo è attraverso pratiche di dissenso. Perno centrale nel pensiero di Rancière, il dissenso indica «un conflitto tra una presentazione sensoriale e un modo di attribuirle un senso, o tra diversi regimi sensoriali e/o corpi»⁹. Il risultato delle pratiche dissensuali è una ristrutturazione per cui «voci precedentemente ignorate vengono fatte valere attraverso una riorganizzazione di ciò che conta come significativo»¹⁰. Rancière individua due modalità di attuare – non meramente di esprimere – il dissenso: la politica e l'arte, indissolubilmente intrecciate tra loro. Pensatori come György Lukács, Walter Benjamin e Theodor Adorno¹¹ hanno esaminato in maniera approfondita il legame tra arte e politica nel XX secolo. Questi autori hanno evidenziato gli intrecci e le reciproche influenze tra pratiche politiche e pratiche artistiche, ma le loro riflessioni sono ancorate a una differenza ontologica che vede, alla base, arte e politica come due sfere distinte, a prescindere dalle loro molteplici intersezioni. Al contrario, Rancière rifiuta qualsiasi distinzione ontologica, affermando che arte e politica non sono sfere distinte o pratiche separate, ma forme di attuare dissenso e, in quanto tali, essenzialmente indiscernibili.

La politica è sempre estetica perché ha sempre a che fare con determinate identità e soggetti, e si occupa di tracciare nuove cartografie del visibile, del

⁹ Id., *Dissensus*, cit., p. 139.

¹⁰ T. Chanter, *Art, Politics and Rancière: Broken Perceptions*, Bloomsbury Publishing, London 2017, p. x.

¹¹ Si vedano G. Lukács, *Estetica*, vol. I, Einaudi, Torino 1970; W. Benjamin, *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti, A. Somaini, Einaudi, Torino 2012; T. Adorno, *Teoria estetica*, a cura di F. Desideri, G. Matteucci, Einaudi, Torino 2009.

dicibile e del fattibile¹². Al contempo, l'estetica è sempre politica perché l'arte è sempre prodotta e recepita in una data partizione del sensibile, che condiziona i regimi di intelligibilità dell'arte. Tale lettura del legame tra pratiche artistiche e pratiche politiche risulta dalla risemantizzazione dei termini adoperata dal filosofo francese, che non intende la politica in senso convenzionale. Per lui, la politica è tale solo quando è rivoluzionaria, in quanto essa è «l'attività che rompe con l'ordine poliziesco inventando nuovi soggetti» e «nuovi modi di attribuire un senso al sensibile»¹³. Da ciò consegue che «l'essenza del politico è il dissenso [...] il politico persiste finché c'è un dissenso sui dati di una particolare situazione di ciò che si vede e di ciò che si può dire, sulla questione di chi è qualificato a vedere o a dire ciò che si dà»¹⁴. Intesa come «un modo di inquadrare [...] una specifica sfera di esperienza»¹⁵, la politica appare come un atto creativo; essa è legata a una comprensione estetica e percettiva perché è sempre impegnata a vedere, sentire e riconoscere diversi soggetti, esperienze, tensioni e identità all'interno di una data società. Alla luce di queste riflessioni, Rancière elabora la sua idea di una *estetica della politica*, che denota «una riconfigurazione della distribuzione del comune attraverso processi politici di soggettivazione»¹⁶. La soggettivazione è intesa in senso foucaultiano-deleuziano come

¹² J. Rancière, *Dissensus*, cit., p. 148.

¹³ Ivi, p. 139.

¹⁴ J. Rancière, D. Panagia, *Dissenting Words: A Conversation with Jacques Rancière*, «Diacritics», 30 (2000), 2, pp. 113-126, 124.

¹⁵ J. Rancière, *Dissensus*, cit., p. 152.

¹⁶ Ivi, p. 140.

una «produzione di esistenza»¹⁷, «un'affezione di sé attraverso sé [...] il processo, il movimento, l'operazione con cui la forza si piega su se stessa per diventare principio regolatore del rapporto di forze»¹⁸ che può organizzarsi, sotto una regola facoltativa e non coercitiva, come un'esistenza estetica¹⁹. L'estetica della politica, caratterizzata da una natura dissensuale e soggettivante, è l'unico luogo dove nuove soggettività e soggetti rivoluzionari possono essere formati. Difatti, «l'emancipazione passa necessariamente attraverso un processo di soggettivazione attraverso cui la politica si riconfigura a partire dall'affermazione di un soggetto collettivo che si riconosce in uno spazio e in una parola comune»²⁰. Lo spazio politico non è solo uno spazio ideologico, ma esso è, *in primis*, uno spazio sensibile sostenuto dal consenso che

non è un accordo reciproco tra le persone, ma la corrispondenza del senso col senso: l'accordo istituito tra un regime sensoriale di presentazione delle cose e una modalità di interpretare il loro significato. Il consenso che ci governa è una macchina di potere fintanto che è una macchina di visione²¹.

Il potere è sempre legato alla regolamentazione

¹⁷ G. Deleuze, *La soggettivazione. Corso su Michel Foucault (1985-1986) / 3*, trad. it. C. De Michele, ombre corte, Verona 2020, p. 122.

¹⁸ Ivi, p. 120.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ M. Rebecchi, *Jacques Rancière. Il disagio dell'estetica*, «Rivista di Estetica», 55 (2014), supplemento, pp. 169-172: 171.

²¹ J. Rancière, *Chroniques des temps consensuels*, Éditions du Seuil, Paris 2005, p. 9.

delle visibilità, a stabilire che cosa può emergere, essere riconosciuto e compreso all'interno di una data partizione del sensibile. A sottendere il legame indissolubile tra potere e visione è il legame, ancor più profondo, tra politica ed estetica.

La politica è tale solo quando è rivoluzionaria, ma per essere rivoluzionaria essa ha bisogno di essere estetica, in quanto è necessario che essa produca quelle forme di soggettivazione in grado di stravolgere l'ordine apparente delle cose, sotteso da trame di potere e meccanismi di esclusione. Pertanto, l'estetica della politica è complementata dalla *politica dell'estetica*, che risiede nelle pratiche e nelle «modalità di visibilità dell'arte che riconfigurano la nostra esperienza sensoriale»²². Il dissenso stabilisce una connessione tra politica e arte, in quanto entrambe «definiscono una [...] riconfigurazione dissensuale dell'esperienza comune del sensibile»²³ per mezzo dell'attuazione di due processi creativi che sono, rispettivamente, la creazione di nuove soggettività e l'esposizione di nuove visibilità. L'emancipazione sociale è contemporaneamente un'emancipazione estetica, una rottura con i modi di sentire, vedere e dire che caratterizzano qualsiasi ordine gerarchico. C'è una forma di solidarietà tra il sociale e l'estetico, il progetto di una libera collettività che non sarebbe possibile senza un regime sensoriale condiviso.

²² Id., *Dissensus*, cit., p. 140.

²³ *Ibidem*.

3. *Il regime estetico di identificazione dell'arte*

Rancière individua tre momenti nella storia dell'estetica, che definisce attraverso una tripartizione sincronica dei regimi artistici. Il *regime* indica la configurazione di varie condizioni che fanno sì che parole, forme, movimenti e ritmi siano percepiti e pensati come "arte" in una data epoca; esso è quindi un modo particolare di concettualizzare l'esperienza estetica e il fare artistico che, sebbene abbia origine in un determinato periodo storico, non necessariamente va a esaurirsi in esso²⁴. Si tratta di una tripartizione trans-storica e sincronica in quanto, sebbene i regimi presentino determinate condizioni storiche di esistenza, essi possono comparire e ripresentarsi in momenti diversi e in molteplici intersezioni²⁵. Pertanto, sebbene l'approccio sincronico rimandi al metodo dell'archeologia foucaultiana²⁶, quello rancièrano è più radicale, in quanto non ricerca una connessione o una relazione tra i tre regimi, ma piuttosto cerca di coglierne le dinamiche nella loro natura profondamente caotica. Il primo è il regime etico delle immagini, il cui apparato concettuale è articolato nella *Repubblica* di Platone. Le opere d'arte non hanno alcun tipo di autonomia: esse sono viste come immagini e sono interrogate per la loro veridicità ontologica, ovvero per quanto verosimilmente sono conformi a un modello ideale che possa avere un effetto positivo sull'ethos

²⁴ Id., *Le partage du sensible*, cit., p. 10.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ M. Foucault, *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, trad. it. G. Bogliolo, Rizzoli, Milano 1999.

dei singoli individui e della comunità²⁷. Il secondo regime, rappresentativo o poetico, vede come perno di riferimento principale la *Poetica* di Aristotele. Qui, le opere d'arte appartengono alla sfera della *mimesis*, dell'imitazione, intesa non come una copia della realtà, ma piuttosto come la rappresentazione delle azioni, o le modalità di imporre una determinata forma alla materia. A governare il regime rappresentativo è l'accordo tra una forma di determinazione intellettuale e una forma di appropriazione sensoriale, che porta quindi a un allineamento tra le regole dell'arte e quelle della sensibilità. Il concetto di arte si ramifica così nelle *belle arti* al plurale, dove il principio mimetico si configura come un regime di visibilità delle arti che, da un lato, le autonomizza nelle proprie specificazioni, mentre dall'altro le sottomette a un ordine generale dei modi di fare, gerarchizzandole in base alla *techne* adoperata in ciascuna di esse. La mimesis è, infatti, l'accordo tra la natura produttiva della *poiesis* e la natura ricettiva dell'*aisthesis*. Tale accordo si riflette anche nella bipartizione della natura umana in quanto, sul piano sociale, le belle arti servono a distinguere le persone che possiedono una sensibilità raffinata dalle masse, rinforzando così una visione gerarchica della comunità²⁸.

Il nodo che lega *poiesis* e *aisthesis* viene smantellato dal regime estetico, che ha inizio nel XVIII secolo, quando, dalle belle arti al plurale, si inizia a parlare di arte al singolare. Questo passaggio comporta un'aporia in quanto stabilire che cosa sia arte al singolare è pressoché impossibile concettualmente,

²⁷ J. Rancière, *Le partage du sensible*, cit., p. 27.

²⁸ Ivi, pp. 28-30.

soprattutto alla luce degli sviluppi dell'arte contemporanea. Nel momento in cui vengono meno i criteri tradizionali di giudizio estetico, il campo delle opere d'arte si allarga: è questa la celebre fine dell'arte delle opere d'arte, già teorizzata da Hegel²⁹, che in realtà non denota una morte ma piuttosto rispecchia l'epoca dell'entropia estetica, dove tutto potenzialmente può essere arte, e dove il disordine dell'informazione è compensato da «una libertà piuttosto perfetta»³⁰. In ultima istanza, da ciò risulta che «la maggior parte dell'arte contemporanea è a malapena estetica, ma possiede, al posto dell'esteticità, la potenza del significato e la possibilità della verità, e dipende dall'interpretazione che regola il gioco tra le due»³¹.

Nel concettualizzare l'ultimo regime, Rancière gioca proprio su quest'aporia, motivo per cui si tratta di un regime profondamente instabile, anarchico, perché rifiuta e rovescia qualsiasi norma che pretende di stabilire che cosa sia arte e che cosa no. Ciò implica che ogni oggetto e ogni registro stilistico-espressivo può trovarvi spazio ed essere considerato come una forma d'arte. Questo è il risultato dell'autonomizzazione del sensibile rispetto alle forme codificate del rappresentare, che portano il regime estetico a segnare la sovversione di ogni gerarchia, stabilendo l'impossibilità moderna di un sistema delle arti e l'indif-

²⁹ G.W.F. Hegel, *Lezioni di estetica. Corso del 1823*, trad. it. P. D' Angelo, Laterza, Roma 2007, pp. xxx-xxxvi.

³⁰ A. Danto, *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 1995, p. 12.

³¹ Id., *What Art Is*, Yale University Press, New Haven 2013, p. 155.

ferenza qualitativa dei soggetti rappresentati³². L'aprezzamento estetico di un'opera si svincola dalla valutazione di determinate qualità o tecniche utilizzate, e l'estetica viene ridefinita sulla base di un ritorno alla sua etimologia originaria, quella dell'*aisthesis*, il cui significato letterale è "percezione sensibile". L'*aisthesis* che sottende il regime estetico è quindi un modo di essere sensibile dell'opera comune a ogni forma d'arte e oggetto artistico:

Estetico, perché l'identificazione dell'arte non si fa più a partire da una distinzione dei suoi modi di fare, ma sulla base di un modo di essere sensibile specifico dei prodotti artistici. La parola "estetico" rinvia a un modo di essere specifico di ciò che appartiene all'arte, al modo di essere dei suoi oggetti. Nel regime estetico delle arti, le cose artistiche sono identificate in base alla loro appartenenza a un regime specifico del sensibile. Questo sensibile, sottratto alle sue connessioni ordinarie, è abitato da una potenza eterogenea, la potenza di un pensiero che è divenuto estraneo a se stesso. [...] Il regime estetico delle arti è quello che propriamente identifica l'arte al singolare e la snoda da ogni regola specifica, da qualsiasi gerarchia dei soggetti, dei generi e delle arti³³.

Rifiutando qualsiasi distinzione ontologica tra arte e non-arte, i contorni dell'arte diventano estremamente fluidi, al punto che diventa difficile anche stabilire dove finisca l'arte e dove inizi la politica. Se,

³² J. Rancière, *Le partage du sensible*, cit., p. 69.

³³ Ivi, p. 31.

nel regime estetico, tutto potenzialmente può essere arte, allora tutto potenzialmente può essere politica. La politica dell'estetica e l'estetica della politica dimostrano che arte e politica sono due facce della stessa medaglia, in quanto intervengono direttamente nella riconfigurazione dissensuale del sensibile. Infatti, assumendo varie forme, tradizionali o sperimentali, l'arte riesce a moltiplicare polemicamente il reale, sviluppando immaginari e sensori alternativi in grado di mettere in atto nuove distribuzioni di corpi, spazi e soggettività.

4. Tradurre la moda in prassi estetico-politica

Il regime estetico rancièrano fornisce il terreno concettuale adeguato a esaminare la moda come pratica artistica. Come afferma Roland Barthes, la moda «è una lingua parlata da tutti e al tempo stesso a tutti sconosciuta»³⁴. Leggere la moda come arte non è scontato, soprattutto quando si intende la nozione di vestito in senso duplice. Barthes fa una distinzione tra la realtà istituzionale e sistemica del “costume” (equivalente alla *langue* saussuriana) e la realtà individuale di indossare gli abiti, ossia l’“abbigliamento” (analoga alla *parole*)³⁵. L'opposizione costume/abbigliamento è utile dal punto di vista sociologico poiché, caratterizzando il costume come un'istituzione separata dagli atti concreti dei singoli, è possibile ricercare e osservare le componenti sociali del costu-

³⁴ R. Barthes, *Il senso della moda. Forme e significati dell'abbigliamento*, a cura di G. Marrone, Einaudi, Torino 2006, p. 101.

³⁵ Ivi, p. 15.

me, mentre l'abbigliamento è un fenomeno empirico sottomesso a un approccio fenomenologico, in quanto denota «il modo personale in cui un individuo indossa (o mal indossa) il costume che gli viene proposto dal suo gruppo di appartenenza»³⁶. È bene notare che

Fenomeni di costume e fenomeni di abbigliamento possono talvolta apparentemente coincidere, ma non è difficile ristabilire ogni volta la distinzione: la larghezza delle spalle, per esempio, è un fenomeno di abbigliamento quando corrisponde esattamente all'anatomia dell'individuo che indossa un certo indumento; è un fenomeno di costume quando la sua dimensione è prescritta da un gruppo a titolo di moda. È evidente che tra l'abbigliamento e il costume c'è un movimento incessante, uno scambio dialettico, che è stato definito [...] come una vera e propria *prassi*³⁷.

Sia costume che abbigliamento sembrano accomunati da un denominatore comune: nessuno dei due è annoverabile alla sfera artistica, se non il costume nella sua branca specifica dell'*haute couture*. Rispetto alle prassi stilistiche individuali e collettive, associare la moda all'arte è più semplice quando ci si confronta con l'Alta Moda, le cui sfilate costituiscono spesso una performance artistica *tout court*. Si pensi alle creazioni della stilista olandese Iris van Herpen, che istituisce un dialogo interdisciplinare, dinamico e costante tra i simbolismi della natura, l'architettura, la moda e la scienza, adoperando un processo creati-

³⁶ Ivi, p. 16.

³⁷ Ivi, p. 17.

vo basato sul legame inestricabile tra artigianato tradizionale e tecnologia orientata al futuro; allo Spray Dress della Paris Fashion Week tenutasi nell'ottobre del 2022 alla Salle des Textiles del Musée des Arts et Métiers di Parigi, quando i fondatori di Coperni, gli stilisti francesi Sébastien Meyer e Arnaud Vaillant, hanno chiuso lo show spruzzando un vestito fatto di fibre liquide polimeriche sulla modella Bella Hadid; o, infine, alle iconiche sfilate Gucci dello stilista Alessandro Michele, che ha creato universi androgini, miscele di passato e presente, organizzando le sfilate in chiave di drammaturgie postmoderne in cui epoche e culture si intersecano in un caleidoscopio che mischia anche la dimensione collettiva e quella individuale, proponendo testi filosofici e scenari talvolta disturbanti – come la sfilata della Milano Fashion Week 2018, ambientata in una sala operatoria dove modelle e modelli sfilavano tenendo in mano una borsetta di cera rappresentante la loro testa mozzata, il tutto ispirato al *Manifesto Cyborg* (1985) di Donna Haraway.

Inoltre, considerare la moda un'arte risulta ancora più semplice quando si pensa all'arte come *ars*, *techne*: l'arte come tecnica o perizia artistica, virtuosismo sotteso da una precisa filosofia che traspare dallo studio delle forme, dei colori e dei tessuti, che si fanno metafora del mondo esteriore e del nostro rapporto con esso. Anche in questo caso, si tratta prevalentemente di *haute couture*, fatta a mano e posta in contrapposizione alla produzione di massa che caratterizza l'industria della moda moderna³⁸. Sono questi gli abiti che, spesso, finiscono nei musei, come molte

³⁸ A. Geczy, V. Karaminas (eds), *Fashion and Art*, Berg, London 2012, p. 13.

collezioni di Iris van Herpen, oggi situate presso il Metropolitan Museum of Art a New York, il Victoria & Albert Museum a Londra e il Palais de Tokyo a Parigi, descritte come “opere d’arte testuali e concettuali” risultanti dalla femminilità organica e dal potere di trasformazione che nasce dalla fluidità del corpo. Lo stesso è avvenuto con la camicia *Anarchy Karl Marx* di Vivienne Westwood, anch’essa conservata al Metropolitan Museum of Art assieme ai provocatori design delle t-shirt che hanno scritto e definiscono tutt’ora il linguaggio visivo del punk.

Nel momento in cui il vestito varca la soglia museale, esso diviene puro mito, un cimelio da osservare senza indossare, a cui è stato sottratto l’impero del desiderio tipico della moda nella cultura del consumo. Nelle società consumistiche, il vestito esiste innanzitutto come oggetto di desiderio, ed è calato sin dal principio nella rete che lo connette con altre arti – la fotografia e il cinema. L’uso della fotografia della moda non è finalizzato all’enfasi estetica, ma ad aumentare il desiderio di possedere l’abito rappresentato. Anche il corpo prodotto dalla pubblicità «è un corpo che s’impone, che ci impone in un rapporto di desiderio»³⁹. Al contrario, nel caso di abiti considerati artistici e posti in un museo, il desiderio è castrato, per cui rimane soltanto una possibilità insoddisfatta che, in virtù della sua castrazione aprioristica, mette in luce la valenza politica, non solo estetica, del vestito. Tale aspetto è solitamente eclissato dal desiderio del possesso, non solo del vestito in quanto oggetto, ma del vestito in quanto portatore e comunicatore di una data rete di significati condivisi, in quanto «oggetto

³⁹ R. Barthes, *Il senso della moda*, cit., p. 142.

legato dell'*apparire*»⁴⁰, «totalmente desiderabile e assolutamente inaccessibile»⁴¹. Ma la moda va sempre oltre l'*apparire*; il vestito porta sempre con sé la dimensione del corpo, anche quando non può essere indossato, e ciò implica che, seppur castrata, la possibilità di traducibilità del messaggio sovversivo sul corpo performativo e performante resta viva. È qui che emerge la prospettiva politica in senso rancièrano, dove la politica disegna «nuove distribuzioni di spazio e tempo – in breve, nuove capacità corporee»⁴², e la moda è «una pratica corporea situata»⁴³. Il modo in cui i capi vengono indossati dalle persone è una pratica carnale, corporea e, di conseguenza, politica.

Dunque, l'obiettivo non è dimostrare che ogni capo d'abbigliamento prodotto dall'industria della moda sia arte, ma piuttosto di esaminare il fenomeno della moda attraverso il regime estetico rancièrano, che rifiuta nette distinzioni ontologiche tra arte e non-arte. Leggere la moda come pratica artistica vuol dire dischiuderne ed enfatizzarne il potenziale di produzione discorsiva. La moda è un sistema con un proprio discorso, soggetto a diverse risposte sia nell'ambito dell'economia monetaria che in quello dell'economia del desiderio. Storicamente, «la moda è stata liquidata come superficiale, effimera e materiale. Al contrario, l'arte è stata valorizzata come forma significativa, eternamente bella e spirituale in natura»⁴⁴. Molti critici hanno definito la moda come

⁴⁰ Ivi, p. 25.

⁴¹ Ivi, p. 132.

⁴² J. Rancièrè, *Dissensus*, cit., p. 139.

⁴³ J. Entwistle, *The Fashioned Body*, Sage, London 2000.

⁴⁴ A. Geczy, V. Karaminas (eds), *Fashion and Art*, cit., p. 13.

«la figlia preferita del capitalismo»⁴⁵ e questo è dato dal fatto che

nonostante le componenti estetiche insite nella moda, essa viene generalmente vista come una merce, mentre l'arte è associata a un ambito estetico più elevato. Ovviamente, anche i dipinti e le sculture sono merci, ma l'arte è generalmente percepita come *trascendente* il suo status di merce – al contrario della moda, che sembra crogiolarsi nella sua natura commerciale⁴⁶.

Secondo i canoni dell'Estetica tradizionale, a cui si contrappone il regime estetico rancièrano, l'arte è presentata come il prodotto di un'attività creativa pura e disinteressata quando, in realtà, anch'essa implica la produzione materiale del lavoro accompagnata dalla produzione simbolica di quest'ultimo. Ogni forma d'arte è socialmente istituita e, proprio in virtù della sua partecipazione a uno specifico sensorio collettivo, a una specifica partizione del sensibile, possiede in sé anche la capacità di sovversione. La matrice sociale del vestito, inteso come rapporto dialettico tra abbigliamento e costume, è ciò che permette di tradurre la moda in atto, in accettazione o rifiuto. La moda diventa atto nel momento in cui si posa sul corpo. Essa diviene prassi poiché, posandosi sul corpo, traduce un'accettazione o un rifiuto del sistema semiotico in cui è prodotta e recepita – in altre parole, le scelte di

⁴⁵ Cfr. R. Lauer, J. Lauer, *Fashion Power: The Meaning of Fashion in American Society*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs 1981.

⁴⁶ A. Geczy, V. Karaminas (eds), *Fashion and Art*, cit., p. 14.

abbigliamento di un individuo o di un gruppo sono sempre calate in una matrice più ampia, che è quella del sistema della moda. Ma, come nota Barthes,

il sistema in quanto tale non è che una forma, può non significare nulla [...] È il grado di partecipazione al sistema (sottomissione totale, scarti, aberrazioni) a essere significativo; il valore del sistema (ossia il suo essere valente per) può essere colto solo a livello delle sue consacrazioni o delle sue contestazioni⁴⁷.

Il significato principale di cui l'indumento è il significante è il modo o il grado di partecipazione dell'individuo o del gruppo che lo indossa e quindi, per estensione, «il grado di integrazione dell'individuo nella società in cui vive»⁴⁸. Va ricordato che il sistema della moda è parte integrante della società, opera all'interno di paradigmi sociali specifici calati nel tessuto consensuale del sensorio comune, nella partizione del sensibile. Difatti, «il vestito è, in senso pieno, un “modello sociale”, una immagine più o meno standardizzata dei comportamenti collettivi prevedibili, ed è essenzialmente a questo livello che esso diviene significante»⁴⁹. Tale processo di significazione può essere in armonia o in disaccordo con l'ordine poliziesco, e ciò dipende dal modo in cui l'accettazione o il rifiuto di esso viene tradotto sul corpo e, a seconda di questa modalità, può configurarsi come pratica di dissenso. Pertanto, è nel momen-

⁴⁷ R. Barthes, *Il senso della moda*, cit., p. 22.

⁴⁸ *Ivi*, p. 23.

⁴⁹ *Ibidem*.

to in cui il vestito viene performato sul corpo che la moda diventa uno strumento politico.

5. *Corpi in rivolta*

Il corpo è lo spazio in cui si articola il potenziale sovversivo della moda, e la traducibilità è il ponte che permette di spiegare come la moda da pratica tecnico-artistica sia indissolubilmente anche una pratica rivoluzionaria. Il corpo umano è «un corpo che è stato effettivamente catturato e modificato dalla storia, dalle società, dai governi, dalle ideologie»⁵⁰; esso «è sempre in una condizione di spettacolo davanti all'altro o anche davanti a se stesso»⁵¹. Inoltre, è necessario ricordare che

Non è possibile parlare del corpo umano senza porre il problema del vestito, dato che [...] il vestito è il momento in cui il corpo diventa significativo; in altre parole, il vestito è ciò attraverso cui il corpo diviene significante, e dunque portatore di segni, o anche dei suoi stessi segni⁵².

La peculiarità del sistema della moda risiede nella sua intrinseca interdisciplinarietà, nel suo mettere in gioco vari sistemi espressivi: la materia, la fotografia, il linguaggio⁵³. La produzione discorsiva della moda si articola in diversi linguaggi, forme e immagini da

⁵⁰ Id., *Il senso della moda*, cit., p. 138.

⁵¹ Ivi, p. 142.

⁵² Ivi, pp. 138-139.

⁵³ Ivi, p. 110.

un forte potere trasformativo. Difatti, la moda istituisce una nuova relazione tra sé e il corpo, in quanto

l'infinita riproducibilità dell'effigie – *la riproduzione del corpo come immagine* – cambia totalmente la coscienza collettiva che abbiamo del nostro corpo. E, in particolare, reintroduce nel rapporto con il nostro corpo e con il corpo dell'altro un narcisismo, e dunque un erotismo⁵⁴.

Gianfranco Marrone osserva che «possedendo una sua storia e una sua geografia, dunque una socialità costitutiva, il corpo si mette in relazione con la moda in maniere talvolta molto complesse, costruendo al tempo stesso la sua immagine e la sua dissoluzione»⁵⁵. I segni della moda non vengono tradotti sul corpo in maniera deterministica o automatizzata, né tantomeno in maniera statica. Per essere significanti, essi devono non solo essere indossati, ma *performati*. Come nota Judith Butler, «la performatività non è un atto singolo, ma una ripetizione e un rituale che ottiene i suoi effetti attraverso la sua naturalizzazione nel contesto di un corpo inteso, in parte, come una durata temporale culturalmente sostenuta»⁵⁶. Pertanto, il processo di traducibilità dei segni della moda sul corpo è un processo in continuo dinamismo, impossibile da leggere come il passaggio da un linguaggio A a un linguaggio B. Al contrario, tale processo di traducibilità è esso stesso la piega della soggettivazione,

⁵⁴ Ivi, p. 141.

⁵⁵ Ivi, p. xxiv.

⁵⁶ J. Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York 1999, p. xv.

un'auto-affezione del sé in rapporto dinamico con l'esteriorità. Il processo di traducibilità dei segni della moda sul corpo corrisponde alla piega della linea del fuori, in quanto costituisce un «interno dell'esterno»⁵⁷ in grado di produrre una nuova soggettività, collettiva o individuale, che sfugge alle reti di sapere e potere che sottendono e dominano la società. Ciò deriva dall'idea deleuziana che l'arte sia sempre una «vera produzione di esistenza» indipendente dalle forme del sapere, e quindi «movimento della soggettivazione in generale»⁵⁸. Lo scopo dell'arte non è mai quello di «riprodurre o inventare delle forme, ma di catturare delle forze»⁵⁹.

La politica dell'estetica della moda si articola nel vestito sia per questioni meramente legate al modo in cui gli indumenti si poggiano sull'anatomia, sia per questioni di esplicita affermazione individuale o collettiva. Difatti, «la moda non è un fenomeno sociale ma mitologico; ha bisogno di un discorso che, parlando, la produca»⁶⁰. Tale discorso è soprattutto quello pubblicitario, in particolare quello situato all'interno delle riviste di moda. Barthes osserva che

l'abbigliamento descritto dai giornali di moda, che a confronto dell'abbigliamento della strada sembra forse meno reale, meno interessante, acquista nuove dimensioni in quanto proiezione dell'immaginario collettivo. Veicola immagini, stereotipi, una gran-

⁵⁷ G. Deleuze, *La soggettivazione*, cit., p. 178.

⁵⁸ Ivi, p. 22.

⁵⁹ Id., *Francis Bacon: logique de la sensation*, Seuil, Paris 1981, p. 39.

⁶⁰ R. Barthes, *Il senso della moda*, cit., p. xxi.

dissima ricchezza di elementi, non reali, è vero, ma di tipo utopistico. In questo, s'incontra col cinema, coi fumetti o anche col romanzo popolare⁶¹.

I significati, le immagini, gli stereotipi, gli immaginari alternativi e talvolta sovversivi, vengono posti sul corpo e performati non come immagine ferma, ma come coreografie e gestualità. Se non vengono ripensate, queste ultime riflettono, amplificano e perpetuano le dinamiche di potere già in opera – si pensi alle questioni di genere, dove alle donne per secoli sono stati riservati abiti scomodi che limitano i movimenti: corsetti, tacchi, gonne strette ecc., tutti indumenti che rinforzano la potente affermazione di John Berger: «gli uomini agiscono, le donne appaiono»⁶². Questo è, tuttavia, l'aspetto più implicito della moda, molto più mite rispetto alla rumorosa affermazione del sé e dei propri interessi musicali, sportivi, politici, sociali, evidente nella crescente popolarità di t-shirt con loghi, gruppi musicali, concerti, associazioni politiche o eventi. La moda si sforza di far corrispondere all'abito descritto quello che noi vogliamo esprimere di noi stessi, il ruolo complesso che vogliamo rappresentare nella società, o il nostro grado di partecipazione a una data comunità di persone. Insomma, la moda comunica un'informazione, e cioè l'intenzione di essere riconosciuti come appartenenti «a un certo gruppo, con la sua mentalità e i suoi valori»⁶³. Non a caso, «l'emancipazione passa necessariamente attraverso un processo di soggettivazione attraverso cui la

⁶¹ Ivi, p. 110.

⁶² J. Berger, *Ways of seeing*, Penguin, London 2008, p. 47.

⁶³ R. Barthes, *Il senso della moda*, cit., p. 112.

politica si riconfigura a partire dall'affermazione di un soggetto collettivo che si riconosce in uno spazio e in una parola comune»⁶⁴.

Tradotta sul corpo, la moda assume una valenza segnica ancora più complessa, ed è qui che può configurarsi come pratica dissensuale volta allo stravolgimento del *sensus communis*. Quando l'abbigliamento si situa in posizione antitetica rispetto al costume, la moda diventa negazione di se stessa. Questo è il terreno più fertile nella prassi individuale, il punto in cui la nostra performance e il nostro modo di affermare o negare la moda può creare una rottura rispetto all'usuale. Il punk ne è l'esempio più lampante, poiché il suo linguaggio visivo era profondamente antiestetico e antimoda tradizionale: giacche in pelle, t-shirt strap-pate con graffiti provocatori, scarpe grosse, anfibi neri con borchie e spille, jeans stretti, capelli corti e colorati, acconciature stravaganti e spettinate. Al fine di lanciare messaggi politici e di malcontento sociale, la sottocultura punk curava la propria estetica in chiave antiestetica, costruendo un linguaggio visivo oppositivo che voleva urlare la propria diversità rispetto allo status quo. Difatti, non bisogna dimenticare che «il vestito è certamente, in qualsiasi momento della storia, quell'equilibrio di forme normative il cui insieme, tuttavia, è costantemente in divenire»⁶⁵. Il potere rivoluzionario della moda è estremamente contingente: sovversivo non è il vestito in sé, ma il modo, il contesto o il luogo in cui un vestito si indossa. Per far sì che l'abbigliamento sia rivoluzionario, esso deve andare contro il costume, deve creare un disaccordo

⁶⁴ M. Rebecchi, *Jacques Rancière*, cit., p. 171.

⁶⁵ R. Barthes, *Il senso della moda*, cit., p. 8.

nell'ordine poliziesco, una disarmonia, deve esprimersi nell'anarchia della non-pertinenza.

L'affermazione della propria "inadeguatezza" sconvolge l'ordine poliziesco, soprattutto dinanzi all'ampio spettro di possibilità che si apre nel momento in cui si sceglie di indossare non una moda, ma un messaggio. La moda ha il potere trasformativo di fare e disfare la propria identità, creando nuove percezioni di se stessi, e per questo la sua traducibilità coincide con la piega della soggettivazione. Il corpo vestito significa sempre qualcosa. È un corpo significante, su cui sono impressi significati culturali. Il concetto di traducibilità, inteso come traslazione dei significati e della prassi politica sul corpo sociale, è la chiave per comprendere il potenziale sovversivo delle pratiche di moda. Infatti, non bisogna dimenticare che tale potenziale deriva dalla capacità della moda di produrre discorsi: la moda è un sistema con una sua produzione discorsiva, genera saperi che, sebbene vengano spesso inghiottiti dalle reti di potere, hanno la possibilità di creare dei contro-discorsi in grado di contrastare e sovvertire l'immaginario dominante.

6. Conclusioni

Dal presente contributo è emerso che la moda, intesa come pratica artistica ed estetico-politica, può essere esaminata come via alternativa per riorganizzare lo spazio politico. Tuttavia, la questione del rapporto tra arte e soggettivazione politica non è così semplice come potrebbe sembrare. Al contrario, esso richiede un'analisi di quei segmenti nascosti, di quella politicità per nulla evidente, talvolta non intenzionale, che

comunque contribuisce a situarci nel mondo come soggetti che, nella trama di rapporti e dinamiche di potere in cui vengono inevitabilmente calati, divengono soggetti politici. La moda è uno di questi spazi. La politica non possiede né un luogo appropriato né soggetti naturali. Una manifestazione è politica perché mette in evidenza una lacuna all'interno del sensibile, per cui assume la forma di «uno scontro tra due partizioni del sensibile»⁶⁶. Un soggetto politico è l'operatore di un particolare dispositivo di soggettivazione e controversia che permette alla politica di esistere. Il pensiero politico non è quello sviluppato dall'intellettuale che scava nella cultura per trovare i suoi segni di verità: «il pensiero politico è [...] quello che viene prodotto immanentemente dalla collettività di coloro che sono impegnati nell'azione politica»⁶⁷.

L'arte non può sapere o anticipare l'effetto che le sue strategie di sovversione potrebbero avere sulle forme di soggettivazione politica. L'arte potrebbe creare un nuovo scenario del visibile e una nuova drammaturgia dell'intelligibile, ma queste innovazioni operano per riformulare il mondo dell'esperienza comune come mondo di un'esperienza impersonale condivisa. Così, le pratiche artistiche aiutano a creare il tessuto di un'esperienza comune in cui possono essere sviluppati nuovi modi di costruire oggetti comuni e nuove possibilità di enunciazione collettiva. Il compito dell'arte è quello di generare una piega dopo l'altra, in una fuga costante dalle grinfie del potere. Intesa come pratica artistica, la moda dischiude orizzonti esistenti e ci permette di rinnovarci di conti-

⁶⁶ J. Rancière, *Dissensus*, cit., p. 39.

⁶⁷ Ivi, p. 8.

nuo, di ricrearci. Pertanto, inquadrate nel loro contesto sociopolitico,

Le arti prestano alle imprese di dominio o di emancipazione solo ciò che possono prestare loro, cioè, molto semplicemente, ciò che hanno in comune con esse: le posizioni e i movimenti dei corpi, le funzioni della parola, la distribuzione del visibile e dell'invisibile. E l'autonomia di cui possono godere o la sovversione che possono attribuire a se stessi poggiano sulla medesima base⁶⁸.

⁶⁸ Id., *Le partage du sensible*, cit., p. 201.

TRADIRE IL PRESENTE

Giovanni Passariello

La prima immagine che sfiora il nostro pensiero quando sentiamo pronunciare il termine “traduzione” è quel procedimento attraverso cui un testo da un sistema segnico A viene trasportato e riadattato in un sistema segnico B. Siamo consapevoli che queste immagini sono prive di tutta la complessità di gestazione e di realizzazione del suddetto procedimento, però semplicisticamente la traduzione la definiamo così. La traduzione invece è una pratica in cui la scrittura, o meglio dire, le scritture di diverse lingue devono sistematicamente trovare uno spazio di incontro e di scontro, attraverso cui dare vita a un testo traducibilmente soddisfacente, sia per il traduttore sia per il lettore finale; in tal modo ogni parola avrà la sua dimensione traduttiva in base al contesto sintattico e semantico in cui si inserisce. A volte però il processo di transizione semantica non rispetta l’architettura lessicale e sintattica della lingua di destinazione, e in questi casi il traduttore dovrà valutarne l’adattabilità con il testo della lingua di partenza per raggiungere l’obiettivo auspicato.

Sulla traduzione e sull'importanza artistica ed etica del traduttore possiamo ancora oggi consultare i testi e le riflessioni di Walter Benjamin, i modelli di traduzione di Goethe in *West-östlicher Divan*, la distinzione tra traduzione e interpretazione di Schleiermacher, rileggere gli approfondimenti e le comparazioni di Wilhelm von Humboldt, o ricercare, all'interno della sua ricostruzione dell'origine del mito della Torre di Babele, le analisi e le considerazioni di George Steiner. Grazie a filosofi, teorici, autori e linguisti la traduzione è stata definita e ridefinita in confini sempre più ampi e soggetta alle speculazioni del tempo, soprattutto in relazione a ciò che rende un testo traducibile dal punto di vista sia linguistico sia artistico.

Per quanto riguarda il campo linguistico della traduzione, ove il processo di riconfigurazione semantica di un testo, da una lingua a un'altra, si sposta verso un esito "materiale" differente, nel caso artistico i meccanismi di traslazione e trasmissione avvengono tramite altri canali di apprendimento e comprensione:

Un atto "perfetto" di traduzione sarebbe un atto di completa sinonimia. Presupporrebbe un'interpretazione così esattamente esauriente da non trascurare una sola unità del testo-fonte – fonetica, grammaticale, semantica, contestuale – e tuttavia così ben calibrata da non aggiungere nulla a livello di parafrasi, spiegazione o variante. Ma sappiamo che in pratica tale aderenza assoluta non è possibile né in sede di interpretazione né a livello di trasferimento linguistico e di rinenunciazione. Le condizioni che limitano la totalità ermeneutica, inoltre, non riguardano soltanto la traduzione. La comprensio-

ne è sempre parziale, sempre soggetta a rettifica. Il linguaggio naturale non è soltanto polisemico e sottoposto a un processo di mutamento diacronico. È impreciso, deve essere impreciso, per servire alla locuzione umana. E sebbene l'esistenza di una "traduzione perfetta" o di uno "scambio perfetto della totalità del significato voluto" tra due parlanti sia teoricamente concepibile, non ci sarebbe modo di verificare il fatto. Giacché come faremmo a saperlo? In che maniera, se non con una formulazione alternativa e con una nuova frase esplicativa potremmo dimostrare che il caso in questione era davvero "perfetto"? Ma tale dimostrazione riaprirebbe inevitabilmente il problema. In altre parole: dimostrare l'eccellenza, la completezza totale, di un atto di interpretazione e/o di traduzione significa offrire un'alternativa o un'aggiunta. Non esistono circuiti chiusi nel linguaggio naturale, non esistono serie assiomatiche internamente coerenti¹.

Friederich Schleiermacher riprese la distinzione tra interpretazione e traduzione dalle *Institutiones Oratoriae* di Quintiliano, soffermandosi sui termini *Dolmetschen* – che per Lutero invece era il termine che copriva ogni aspetto della traduzione – e *Übersetzen*. La differenza appare nella scelta di *Dolmetschen* come parola per indicare l'interprete, ovvero colui che traduce documenti commerciali, che si occupa di scambi diplomatici, colui che è considerato lontano da quella pretesa linguistica di tradurre qualcosa di importante, qualcosa di "nobile", "alto".

¹ G. Steiner, *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, Garzanti, Milano 1984, p. 82.

Per Schleiermacher la traduzione – *Übersetzen* – ha più a che fare con la facoltà libera e combinatoria del soggetto, del suo spirito che attraverso la lingua costruisce un mondo; invece l'interpretazione – *Dolmetschen* – ha a che fare con una misura standardizzata, dove il discorso è dominato dall'oggetto.

Schleiermacher non è il solo a essersi soffermato su questi aspetti. Sono stati già citati Goethe e Wilhelm von Humboldt, ma arrivati a questo punto è doveroso citare Benjamin e la sua interpretazione filosofica del compito del traduttore e della traduzione. In *Il compito del traduttore*, egli non crede assolutamente che sia possibile la trasformazione di un testo da una lingua A a una lingua B senza alcuna perdita o alcun scarto sostanziale da colmare. Infatti, non parla di traduzione come un semplice movimento o trasformazione, ma crede nella cosiddetta lingua pura – *Reine Sprache* –, una lingua in cui sono presenti le tracce di tutte le lingue umane. Con l'orizzonte di questa lingua pura, originaria e universale il traduttore deve traguardare il testo per costruire la sua traduzione. Il compito del traduttore non è operare scrupolosamente tra le sintassi e i lessici delle due lingue, bensì rispettare la diversità di esse per mostrare la loro affinità e costituire così la lingua pura. Il traduttore non è il mediatore, come nel caso di una traduzione di una poesia, che resta intraducibile e incomunicabile. L'arduo compito del traduttore, nonostante la diacronia e la sincronia cui sono soggette la parola, la lingua e il testo, deve portare con sé la sua incomunicabilità, ciò che definisce la lingua pura. Per Benjamin la traduzione consiste nel trovare, nella lingua di destinazione, quell'eco dell'originale che rende il processo o l'attraversamento traduttivo custode e autore del riverbero spiri-

tuale del testo: quell'eco capace di aprirne l'orizzonte. Con l'eco egli fa riferimento a un "modo di pensare" il significato dell'originale in un contesto altro, del tutto diverso. Solo in tal modo si può raggiungere una dialettica di trasformazione reciproca tra le possibilità di significato nella lingua originale e in quella di destinazione. Attraverso questa modalità il compito del traduttore assume maggiore responsabilità e difficoltà, altresì riesce nel tentativo di liberare il testo dal suo passato che lo tiene in vita, concedendogli un "aldilà" che coincide con il presente della sua traduzione e con l'orizzonte della lingua pura. Infatti egli asserisce che l'opera d'arte ha una "vita continua", grazie alla quale è possibile creare una successiva emersione vitale e nuova, che prende distanza dall'originale, grazie alla sua traducibilità, intesa come una trasformazione che guardandosi dietro si definisce nuovamente, verso una vita ultraterrena.

Il linguaggio puro rappresenta un limite irraggiungibile che orienta la differenziazione senza fine della traduzione, nella quale ogni singola parola va analizzata in quanto portatrice di una sua storicità, dipendente dal suo sistema linguistico. Al di fuori della sua diacronia e sincronia la parola è intraducibile, non sarebbe interpretabile o quanto meno decodificabile. Questo, però, accade scientemente nel Teatro, dove il segno, strumento di significazione, assume uno o più significati nella situazione scenica e temporale in cui si manifesta all'occhio del fruitore. In alternativa all'idea standard della traduzione, intesa come trasmissione di contenuto informativo di un'opera, Benjamin propone la *Übersetzung als Form*: è necessario ripensare il concetto di finalità che è alla base della traduzione. Nella concezione standard del-

la traduzione la finalità è il lettore, il fruitore a cui la traduzione si riferisce; la *Übersetzung als Form* propone una finalità interna, secondo cui bisogna stare dentro l'originale. Bisogna trovare all'interno ciò che rende possibile la sua traduzione, la sua stessa traducibilità. La traducibilità non è intesa da Benjamin come il fatto che è possibile tradurre quell'opera, il darsi concreto di tradurre quel testo, quanto piuttosto è una proprietà interna all'originale: è uno scopo interno, una possibilità che l'originale ha in se stesso di aprirsi e di tendere in direzione della sua traduzione. L'opera è traducibile in quanto ha in se stessa la regola della propria traducibilità. La traducibilità di un testo risiede nel suo tendere, nel suo aprirsi a una o più metamorfosi:

Come nella grande traduzione, così nella grande trascrizione musicale qualcosa viene aggiunto al testo originale. Ma ciò che viene aggiunto "c'era già". Esposta in parole, l'affermazione suona preziosa e paradossale. Non così nell'esecuzione. Allorché un testo viene musicato, le parole conservano la propria identità, sia pure all'interno di un nuovo aggregato formale. Allorché il traduttore ricorre a una traduzione, il mutamento effettuato sui segni verbali originali è quello della traduzione in senso stretto. Ma se abbandoniamo gli esempi di trasposizione e traduzione diretta e andiamo oltre, troviamo innumerevoli possibilità formali e sfumature di trasformazione. Esse vanno, come già abbiamo osservato, dall'eco più immediata al riferimento più remoto e sovente inconscio, alla risonanza interna o all'allusione².

² Id., *Dopo Babele*, cit., pp. 8-9.

Nel campo artistico, la traduzione assume diverse specificità. Se parliamo di scrittura, non immaginiamo la sequenza di parole come l'elemento fondante dell'opera esposta; riconosciamo bene che il termine scrittura in altri ambiti, come quello figurativo, teatrale, astratto, si declina in un significato che assume altre presenze e dimensioni costitutive. Per questo motivo, in questo articolo si preferisce analizzare e confrontare il processo poetico teatrale con il processo traduttivo del traduttore in seno al testo e alla sua destinazione linguistica. Il primo aspetto che notiamo nella sua differenza più evidente è l'assenza di testualità. Non è il testo che veicola un messaggio, ma è la scena che assume il compito di ospitare e di essere lo spazio in cui i corpi dei performer disegnano e segnano una drammaturgia, in cui la parola e i gesti caratterizzano quella traducibilità e impossibilità di traduzione nell'opera teatrale. Parallelamente ciò avviene nello spazio del libro, o della pagina bianca, in quanto luogo dove le parole e le interpunzioni danno forma, innescano il segno che comunica, che dà significato allo spazio in cui sono state ospite. Il punto su cui si proverà a tracciare una linea verso il senso del tradimento del presente è proprio nella necessità della traduzione di riscrivere il senso, che sia in scena, che sia in un quadro, che sia in una poesia: la riscrittura è il gesto che unisce le traduzioni di qualsiasi procedimento artistico o linguistico.

Entrando completamente nell'ambito teatrale, ciò che si definisce, ciò che si forma in scena, che sia in uno spazio convenzionale o non, accade grazie a un evento, un lungo processo creativo costituito da scelte testuali, identità culturali e politiche, riflessioni teoriche, analisi e discussioni filosofiche e poetiche, con

obiettivi o orizzonti di traduzione scenica che variano in base ad altri fattori, tra cui soprattutto lo spazio che diventa il luogo dell'incontro e dello scontro tra il performer e lo spettatore.

Con alcuni passaggi da *Estetiche del performativo* di Erika Fischer-Lichte si prova qui a testimoniare come l'atto traduttivo in campo scenico riproduca un andare oltre il corpo attoriale, da cui si origina l'atto scenico, in un orizzonte altro. Dalla seconda metà del XVIII secolo il teatro tedesco rifletté molto sullo sviluppo e sul proseguimento artistico, in base all'approccio processuale con cui attraversare il proprio senso creativo e produttivo. Alla fine di quel secolo nacque il concetto di incarnazione (*Verkörperung*), ovvero l'attitudine processuale dell'attore e dell'attrice di incarnare il ruolo prescelto per la rappresentazione finale. Poco prima si aprì la via della formazione di un teatro letterario, da cui nacque la modalità recitativa realistico-psicologica: l'attore o l'attrice dovevano limitarsi a comunicare e rappresentare i significati che erano stati consegnati al testo dal poeta scelto per la rappresentazione; non c'era possibilità di creare significati nuovi o personali.

Come si può dedurre negli stessi anni in cui Goethe e Schleiermacher cominciano a delineare una analisi più articolata e argomentata sulla teoria della traduzione, in teatro ci si muove in tentativi paralleli affinché si trovi un nuovo tentativo di considerare la recitazione in virtù della presenza del pubblico. Anche qui, con diverse gestazioni linguistiche e sceniche, si sta parlando di traduzione. Johann Jakob Engel, nelle sue *Lettere intorno alla mimica* (1785-86), sosteneva che il corpo dell'attore non doveva essere visto come corpo-fenomenico

bensì come segno di una figura, appartenente alla rappresentazione teatrale intesa come totalità da cui si sprigiona. Per tale motivo credeva che nel termine incarnazione l'attore dovesse più che altro far sì che il proprio corpo fosse semiotico, ovvero capace di essere utilizzato come portatore di segni,

come segno materiale per i significati espressi linguisticamente nel testo. I significati che l'autore aveva portato a espressione nel testo dovevano trovare nel corpo vivo dell'attore un nuovo corpo-segno percepibile a livello sensoriale, dal quale era cancellato, o fatto sparire, tutto ciò che non riguardasse la trasmissione di questi significati e che potesse influenzarli, falsificarli, sporcarli, contaminarli o, in qualche modo, recar loro danno³.

Si apre, a questo punto, la riflessione che porta molteplici dubbi: può un corpo essere medium di significati spirituali, concepibili come entità mentali, derivanti da un sistema di segni quasi ideali, senza rischiare di falsificare la purezza del testo e la purezza della lingua? Questi quesiti sembrano riportare gli stessi dubbi osservati dai teorici della traduzione. Schiller appoggiava le riflessioni di Engel sul corpo semiotico solo dopo una decorporeizzazione necessaria, per evitare che il corpo rappresentasse ancora il suo essere-nel-mondo come corpo organico. Anche qui sembra echeggiare una certa somiglianza con alcuni dibattiti tra filosofi, linguisti e autori: raggiunge-

³ E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, trad. it. S. Paparelli, Carocci editore, Roma 2014, p. 138.

re l'orizzonte di una lingua pura. Con Mejerchol'd si assiste a un rovesciamento del concetto di recitazione per incarnazione. Se la teoria del teatro finora discussa cerca di svincolare il corpo dalla materialità testuale letteraria, ponendo il corpo attoriale come corpo semiotico e non corpo-fenomenico – la performatività sta al servizio dell'espressività – Mejerchol'd asserisce invece il corpo come capacità potenziale di esercitare un effetto di tipo energetico: induce nello spettatore la risposta all'impulso o stimolazione a generare lui stesso nuovi significati. Il principio di incarnazione non viene concepito come segnicità ma come materialità.

Il rapporto tra ruolo e interprete però verrà nuovamente ridefinito da Jerzy Grotowski, regista teatrale polacco, il quale sostiene che l'attore non esiste soltanto per rappresentare un ruolo, una figura e, in questo senso, per incarnarlo. Egli concepisce piuttosto il ruolo codificato nel testo del drammaturgo come uno strumento (*Werkzeug*). L'attore “deve imparare a far uso della sua parte come di un bisturi che gli serva per auto-sezionarsi”. Il ruolo non è più lo scopo e il fine dell'attività dell'attore, bensì soltanto un mezzo per raggiungere un altro scopo: lasciar emergere il corpo stesso come qualcosa di spirituale, lasciarlo emergere come spirito incarnato. La teoria dei due mondi, sulla quale poggiava il vecchio concetto d'incarnazione, è qui archiviata. L'attore non presta il proprio corpo a un'entità spirituale, incarnando così qualcosa di spirituale – nella fattispecie significati prestabiliti – ma porta a manifestazione lo “spirito” interno al suo corpo, conferendo *agency* al corpo stesso.

Per Grotowski non si può superare l'essere un corpo vivo (*Leib- Sein*) dall'averne un corpo (*Körper-*

Haben). Il corpo non è per lui uno strumento (*Instrument*), né un mezzo espressivo, né supporto materiale per la formazione di segni o altro ancora. La sua “materia” viene bruciata in e attraverso l’attività dell’attore e trasformata così in energia. L’attore non domina il proprio corpo – né nel senso inteso da Engel, né in quello proposto da Mejerchol’d, ma lo fa diventare piuttosto attore (*Akteur*): «il corpo agisce da spirito incarnato (*embodied mind*)»⁴. Da questa prospettiva possiamo avvicinarci più facilmente alla visione di traduzione come pratica di una impossibilità di fondo che ha il testo nella sua fase trasformativa verso un’altra lingua; “lasciar emergere il corpo stesso come qualcosa di spirituale, lasciarlo emergere come spirito incarnato”: sembra quasi che questa frase suggerisca la stessa intenzione teorica di Benjamin riguardo l’unico esito possibile e traducibile di un testo.

Anche Merleau-Ponty fece uso del termine “incarnazione” in filosofia, divenuto poi usuale nell’antropologia culturale, nel teatro e nelle scienze cognitive. In modo analogo a Grotowski, afferma che nel corpo dell’attore, nel caso grotowskiano si parla del corpo di Ryszard Cieslak ne *Il Principe Costante*, considerato uno degli spettacoli chiave del teatro del secondo Novecento. Grotowski lo realizza per il Teatro Laboratorio di Wroclaw, in Polonia, partendo dalla traduzione del romantico Juliusz Slowacki del dramma seicentesco di Pedro Calderón de la Barca, si supera il dualismo tra lo spirito e il corpo, tra *Leib- Sein* e *Haben-Körper*, e il corpo appare illuminato, lo spirito si manifesta incarnato: imprescindibile il suo essere nel mondo corporeo di attore; e tale figura non può

⁴ Ivi, p. 147.

che esistere corporalmente da quell'attore in quanto figura e in quanto attore. Il corpo dell'attore si trasforma in corpus di significati, non sempre inequivocabili, altresì prodromi di un ulteriore cambiamento nello spazio in cui l'evento teatrale avviene: consacra un incontro tra chi traduce lo spazio da cui deriva il testo e chi legge la traduzione; l'intraducibilità dell'arte teatrale si manifesta in questo, e si ritualizza in questo avvenimento in cui "ciò che avviene" viene rinegoziato continuamente dai presenti: l'intimo diventa pubblico. Per questo motivo credo che in questo processo traduttivo cui deve far fronte sia il regista prima, sia l'attore nella preparazione al lavoro e poi nella presenza in scena, l'obiettivo del traduttore, inteso come è percepito nel suo campo compliant, può essere accostato alla figura di un attore, di un corpo attoriale attraverso il quale ci si spinge verso un nuovo modo di consegnare il senso di un'opera in un'altra lingua, ovvero in un altro spazio in cui l'incontro con lo spettatore e/o lettore è inevitabile. Il traduttore deve organizzare il suo lavoro di traduzione da una lingua A a una lingua B come una specifica corporeità di un testo, quello di origine in lingua A verso quello destinato in lingua B, che «comporta una multistabilità percettiva»⁵, ossia «la percezione estetica si compie qui come un'oscillazione tra la messa a fuoco del corpo vivo fenomenico e la messa a fuoco del corpo semiotico dell'attore/performer. Essa pone il soggetto percipiente in una condizione "di mezzo", in uno stato di "betwixt and between"»⁶.

In questa analisi tra teatro e letteratura, con il

⁵ Ivi, p. 155.

⁶ Ivi, p. 156.

compito del traduttore che si innesta con il compito dell'attore, possiamo provare a tradurre o trasformare la citazione presa da Erika Fischer-Lichter ritraducendola in questo modo: «la traduzione di un testo si compie come un'oscillazione tra la messa a fuoco del testo in lingua d'origine e la messa a fuoco della lingua di destinazione. Essa pone la lingua percipiente in una condizione “di mezzo”, in uno stato di “betwixt and between”».

Come nota Steiner,

Nella traduzione, la dialettica di unisono e pluralità interviene in maniera drammatica. In un certo senso, ciascun atto di traduzione è un tentativo di abolire la molteplicità e di ricondurre diverse immagini del mondo a una perfetta congruenza. In un altro senso, è un tentativo di reinventare la forma del significato, di trovare e giustificare un'enunciazione alternativa. L'arte del traduttore è, come vedremo, profondamente ambivalente: essa si esercita in una tensione radicale tra istinti di riproduzione e istinti di giusta ri-creazione. In una maniera assai specifica, il traduttore “ri-sperimenta” l'evoluzione del linguaggio stesso, l'ambivalenza dei rapporti tra il linguaggio e il mondo, tra “le lingue e i mondi”. In ogni traduzione la natura creativa, forse fittizia, di tali rapporti viene messa alla prova. La traduzione non è dunque un'attività specialistica e secondaria svolta sull'interfaccia tra le lingue. È l'esemplificazione costante, necessaria, della natura dialettica, al tempo stesso unificante e separante, del linguaggio⁷.

⁷ G. Steiner, *Dopo Babele*, cit., p. 88.

Di una lingua si conosce la struttura sintattica, la corrispondenza semantica di una parola al significato diacronico e sincronico. L'arte che del linguaggio eccede per svelare e mostrare altro, con e senza la parola, costruisce un altro orizzonte di comprensione e lettura. Il processo attraverso cui resta il corpus dell'opera è il processo traduttivo. La traduzione letteraria non può che smentire la parola del testo originario, deferirla fuori da ciò che Benjamin ha inteso come "vivo". Questo destino si ripercuote sulla ricezione dello spettatore, in quanto testimone di un accadimento, come per il lettore l'accadimento della propria lettura di un testo tradotto da una lingua con cui non c'è afferenza.

La traduzione non è la copia, ma è una sua trasformazione, lo è perché ha proprio a che fare con la sopravvivenza del testo, ovvero con una prosecuzione con la vita del testo, con la trasformazione stessa della vita, e non mera riproduzione.

Per tale motivo la traduzione in questa accezione del termine viene vista come riscrittura, ovvero rinuncia alla copia e alla traslazione, ma conferma del suo necessario *embodiment*, incorporazione dello spazio, ovvero corpus. Il corpus, nella sua accezione linguistica si riferisce a una raccolta di testi organizzati e analizzati per un criterio d'uso definito dall'obiettivo scientifico. In questo articolo il corpus è inteso come paradigma creativo che si deforma in più forme, che necessitano una riscrittura per esprimere, esperire, condividere, per far sì che esse, intese come tracce di tutte le lingue, si rivelino come codice vivo, in uno spazio e tempo in cui i significati entro cui si costruiscono vengano negoziati con il fruitore e la fruitrice. Il corpo attoriale è un corpus di possibili significati e

significanti, al di fuori dello spazio scenico il corpo non è che figura reale, prossemica.

Questo articolo finora ha cercato di collimare due aspetti, o meglio, due forme, che accolgono molteplici visioni e riflessioni sul tema della traduzione. Abbiamo visto come dal punto di vista linguistico, ovvero quello relativo alla traduzione testuale da una lingua a un'altra, molte discipline umaniste e scientifiche si siano domandate, nel corso dei secoli, il valore e la definizione della traduzione. Grazie a queste riflessioni si sono aperte ulteriori domande e punti di vista riguardo la lingua e il linguaggio. Parallelamente anche dal punto di vista artistico la traduzione ha vissuto nel corso dei secoli una rimodulazione di significato e di aderenza a determinati processi creativi e costitutivi dell'esito artistico. In entrambi i casi si è notato come la traduzione, da processo trasformativo sia stato analizzato come strumento imprescindibile per la trasformazione processuale di un determinato esito; soprattutto nell'ambito teatrale.

Per questo motivo credo che la traduzione, come tema filosofico, poetico, antropologico, linguistico, teatrale – artistico in tutte le sue manifestazioni – sia un vettore temporale e spaziale in cui il presente viene continuamente ristabilito, ridefinito, riscritto. Perché la traduzione pone il soggetto parlante, scrivente o performante davanti alla domanda sull'essere. L'essere umano diventa tale nella sua traduzione e nel suo tradirsi; davanti a ciò che ha creato si domanda il senso:

La traduzione interlinguistica è soltanto un riflesso dell'infinito spettro di risvolti traduttivi dei fenomeni e dell'esistenza in generale. Se è vero che tra-

durre significa prima di tutto cambiare (ma sempre facendo i conti con la sameness, e non a caso il termine identità è tra i più ambigui, in quanto di tutto parla tranne che di essere “identico” a qualcos’altro – se solo lo si potesse sostituire con *stessità...*), si vede bene come ogni moto umano sia per sua natura un moto traduttivo⁸.

La traduzione è pratica imprescindibile dell’essere umano nella sua dimensione biologica, nella misura in cui attraverso l’atto traduttivo la persona si spinge verso una tensione trasformativa e di sopravvivenza. Non può fare a meno di tradurre e il linguaggio in cui la lingua prende a sua volta forma, in base alle sue declinazioni geografiche e culturali, si articola sempre in un contesto traduttivo, connaturato a sistemi più specifici della cultura e della società da una parte e a sistemi neurologici dall’altra. L’essere umano è un ente in traduzione. Con la lingua l’ente si traduce nella sua finitezza conoscitiva, spingendosi sempre più verso l’incomprensibile, che costituisce il sé, tra significati equivocabili, in una dialettica in continuo movimento. La sua finitezza sta proprio in questa ostinata volontà di tradurre sé e tutto ciò che lo circonda, lo aiuta a tradursi, lo aiuta a darsi una forma.

Da qui si scinde il tema tra interpretazione e traduzione. Attraverso questa relazione in traduzione perenne si costituisce l’umano, si costituisce l’esperienza del vivere nel mondo. Allontanandoci dalle definizioni di fine ’800, si intende ora interpretazione come

⁸ E. Terrinoni, *Oltre abita il silenzio. Tradurre la letteratura*, Il Saggiatore, Milano 2019, p. 113.

il processo ricettivo-comprensivo del fruitore, che in date circostanze legge (un testo o un'opera d'arte) e la decodifica, in una sorta di interpretazione traduttiva: ciò che leggo in che modo si assimila al mio mondo? Ciò che leggo parla al mio mondo? In quale lingua esso mi parla? Quali segni mi dicono qualcosa che io riconosco nella mia lingua? È un testo che parla un'altra lingua? Che cosa mi dice questa lingua?

La traduzione porta la parola dell'altro, per quanto antica e lontana sia la sua esperienza, nel cuore della propria esperienza. Tradurre è anche trasportare un pensiero, e un'esperienza, nel paese della propria condizione interiore, della propria esperienza. È trasportare una lingua, la sua vita, nel cuore della nuova lingua, della sua vita⁹.

La comunicazione si completa in virtù di un atto di traduzione, c'è un messaggio detto, scritto da un locutore per un interlocutore, nel passaggio vi è una necessità trasformativa, oltre che informativa. La trasformazione è il motore della intersoggettività della relazione: tra il sé e il suo differente, l'altro, l'estraneo; in una lingua che non è mai propria, se non in un discorso culturale cui si perpetua nella dimensione identitaria della comunità.

La traduzione rivela un significato che viene alla luce solo nel momento del suo tradirsi in altro, di diventare altro. Non vi è possibilità di riprodurre fedelmente l'identità dell'originale, si tradisce l'originale, si tradisce l'identità. Si tradisce purché il presente sia

⁹ A. Prete, *All'ombra dell'altra lingua*, Bollati Boringhieri, Torino 2011, p. 52.

qualcos'altro da quello previsto, si imbastisce il luogo della domanda. Il termine tradurre ha a che fare con il termine tradire, che dal latino ha origine dalla parola *tradĕre*, consegnare, consegnare ai nemici, per tal motivo "tradire il presente" si innesta in una dimensione di consegna di se stessi a ciò che è altro da esso, nella necessità di tradursi, quindi tradirsi. Nel III d.C. i *traditores* erano i cristiani che "consegnavano" il testo sacro ai nemici, alle autorità romane; tradirono il sacro, come fece Giuda consegnando Gesù a chi lo voleva crocifisso. Intendere la traduzione come esperienza dell'intraducibile implica che la vera traduzione è quella che fa il traduttore in grado di calare il lettore nell'esperienza dell'intraducibile e della lingua straniera. E forse, aggiungerei, l'esperienza dell'intraducibile e fare esperienza di una lingua, in cui le tracce di tutte le lingue della storia riverberano, che è tenuta in vita da un presente sempre sfuggente:

La fedeltà non è letteralità e nemmeno un qualche espediente tecnico per rendere lo "spirito". L'intera formulazione, così come l'abbiamo trovata ripetutamente nelle dispute sulla traduzione, è disperatamente vaga. Il traduttore, l'esegeta, il lettore è fedele al proprio testo, dà una risposta responsabile, soltanto quando cerca di ristabilire l'equilibrio delle forze, della presenza integrale, che la comprensione appropriativa ha sconvolto. La fedeltà è etica ma anche, nel senso pieno del termine, economica. Ogni bottino esige una compensazione successiva; l'espressione stimola la risposta, l'esogamia e l'endogamia sono meccanismi di trasferimento egualizzante. Entro la classe degli scambi semantici, la traduzione è una volta ancora il caso più esemplare,

più radicalmente equo. Il traduttore è responsabile della mobilità diacronica e sincronica e della conservazione delle energie del significato. La traduzione è, in un senso più che figurativo, un atto di partita doppia; a livello sia formale sia morale i conti devono quadrare¹⁰.

La cultura definisce e compromette il linguaggio, ma ogni linguaggio ripresenta il solito dramma linguistico e culturale: l'equivoco da evitare. Che cos'è il linguaggio artistico se non una tangibile possibilità di equivocarsi sull'originale, sul suo senso originario? L'errore di interpretazione implica un tentativo di traduzione, ammette l'impossibilità del traducibile. Volersi comprendere implica l'impossibilità del traducibile. L'arte sublima la realtà, sublima ciò che è definito e interpretato come reale. L'arte tradisce la realtà perché traduce l'originale, accoglie lo spazio in cui il testo di un'opera si costruisce nella negoziazione traduttiva, perché partecipativa, tra ciò che è scena e il suo spettatore, tra ciò che è testo tradotto e il suo lettore.

Sono elementi imprescindibili dell'evento: senza spettatore, in un'ottica debordiana, non ci sarebbe spettacolo, condizione per cui il testo tradotto, anche in seno alle definizioni benjaminiane, raggiungerebbe l'orizzonte a cui aspira anche senza il lettore, in quanto costituisce un'opera a sé stante. Nella performance la traduzione non è solo condizione affinché i creatori si considerino autori, ma è, nella fattispecie, situazione artistica, in cui l'opera non potrà mai essere ripetuta nelle medesime forme

¹⁰ G. Steiner, *Dopo Babele*, cit., p. 5.

sceniche e la presenza partecipativa degli spettatori renderebbe tale opera oltre l'orizzonte temporale, farebbe sì che l'opera diventi autrice di se stessa. Tradirebbe il presente, consegnerebbe i presenti al di fuori della loro presenza temporale, in uno spazio altro dove la domanda dell'opera continuerebbe a sopravvivere:

In questi spettacoli non è più possibile concepire l'estetico come separato dall'etico: l'etico rappresenta piuttosto una dimensione costitutiva dell'estetico. Questi spettacoli rappresentano proprio per questo una sfida: richiedono di ripensare dalle fondamenta il rapporto tra etico ed estetico e di concettualizzarlo in modo radicalmente nuovo¹¹.

¹¹ E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, cit., p. 296.

SEZIONE III

ESPERIENZA, CORPO E IMMAGINE

IL CORPO COME POLO TRADUTTIVO

Maria Vittoria Battaglia

1. *Introduzione*

La tematica della traducibilità è complessa e poliedrica; in quest'ambito è di interesse soffermarsi sul corpo, sul dispositivo biologico comune a tutti gli esseri umani che, a prescindere dalle diverse tematizzazioni, è ontologicamente definitorio dell'umano stesso.

Le implicazioni sono varie, spesso dibattute, ma ciò non toglie che siamo anche corpo.

Il dibattito ha radici antiche che si interrogano sul valore ontologico del corpo e sull'affidabilità epistemologica dei sensi e di tutto quell'ambito che pertiene alla corporeità. In un dibattito con posizioni in origine assai dicotomiche al corpo è stato riconosciuto, infine, un ruolo primario all'interno dell'orizzonte conoscitivo, relazionale ed espressivo¹.

¹ Cfr. M. Salucci, *Il dibattito mente-corpo. Da Platone all'intelligenza artificiale*, The Dot Company, Reggio Emilia 2018.

Rimane da chiedersi, dunque, se questo dispositivo biologico svolga o meno un qualche ruolo all'interno del processo della traducibilità. L'intento del presente elaborato è di suggerire una possibile risposta affermativa, soprattutto se per traducibilità si vuole intendere il processo ermeneutico che interviene come mediazione tra due linguaggi diversi, nella fattispecie quello percettivo e quello concettuale o, utilizzando delle diverse categorie che verranno successivamente esplicitate, quello non-metaforico in metaforico.

Il corpo, infatti, è un polo traduttivo poliedrico, che mette in comunicazione il mondo esterno e il mondo interno, il soggetto e l'oggetto, la materia e la cultura; ente ambiguo sia soggetto sia oggetto, il corpo è pivotale nel processo traduttivo perché punto d'incontro tra realtà ontologiche diverse, il cui scarto non potrebbe essere superato se non da un ente che condivide le proprietà dell'uno e dell'altro. La realtà vissuta, interpretata, conosciuta e condivisa è, dunque, il prodotto di processi mediativi tra soggetto e ambiente il cui tramite è la corporeità. La realtà non è in tal senso oggettiva o esterna ma costruita interattivamente tramite l'incontro tra corpi-soggetti e l'ambiente circostante.

Una questione affermata in coro da filosofi, biologi e psicologi dello sviluppo è che una prima rappresentazione della realtà sopraggiunge nella mente degli individui proprio grazie alla costante interazione con l'ambiente fisico, muovendo azioni e interagendo al suo interno: ogni oggetto diventa oggetto percepito poiché il movimento consente di farne esperienza e di includerlo all'interno di un sistema interpretativo².

² Cfr. F. Lo Presti, *La funzione della corporeità nello sviluppo*

E così, il corpo mette in relazione con il mondo di cui coglie i dati, che interpreta a partire da sensazioni immediate, per poi tradurli in un sistema di simboli dotato di unità di senso che viene costruita e garantita grazie alla peculiare capacità narrativa umana. Quando il corpo traduce il mondo esperito in un sistema di simboli, l'interrelazione è assicurata, ma è solo la condivisione di un eguale sistema corporeo che ne garantisce la realizzazione piena, efficace e autentica³.

Tre sono i meccanismi funzionali in questo processo ermeneutico che porta i dati della realtà a essere tradotti in unità di senso e sottoposti a processi di simbolizzazione e concettualizzazione che garantiscono la relazione con gli altri:

- La dotazione biologica del corpo;
- Il bagaglio culturale derivante dall'essere situati in un certo tempo e in un certo spazio;
- La capacità narratologica, intesa come peculiare dispositivo cognitivo umano;

In questo processo traduttivo i dati percepiti dal corpo possono essere interpretati a partire da prospettive derivanti dall'essere situati in un contesto culturale, dopodiché essi vengono organizzati e strutturati in unità di senso, grazie alla capacità cognitiva narratologica.

Nell'elaborato verrà approfondita la questione della corporeità, sia in quanto relazione con il mon-

della conoscenza, «Formazione e Insegnamento», 11 (2016), pp. 55-63; J. Piaget, *La construction du réel chez l'enfant*, Delachaux et Niestlé, Paris 1937.

³ V. Gallese, *Il corpo teatrale. Mimetismo, neuroni specchio, simulazione incarnata*, in F. Bortoletti (a cura di), *Culture Teatrali, Teatro e Neuroscienze*, Edizioni Carattere, Bologna 2007, pp. 13-37.

do che con l'altro, con un approccio multidisciplinare che terrà conto tanto dell'eredità della riflessione filosofica, che le nuove evidenze nell'ambito delle scienze cognitive, con uno sguardo al recente dibattito interno alle arti circa lo spazio più o meno marginale del corpo.

2. Corporeità. Traduzione come esperienza del corpo

Se si intende parlare di corporeità bisogna tenere a mente tutta una riflessione sullo stare al mondo che ha segnato la storia della filosofia e, in particolare modo, il Novecento, riflessione che pone l'accento sulla necessità di conferire dignità filosofica e scientifica al corpo⁴.

Punto focale di suddetta riflessione è il rapporto tra individuo e ambiente circostante, rapporto inteso come quello che intercorre tra l'uomo e la natura, tra un soggetto che percepisce e il mondo percepito, rapporto mediato dall'atto stesso della percezione, considerata innanzitutto esperienza attiva del mondo e solo successivamente – e conseguentemente – come atto conoscitivo. Infatti, l'esperienza che si fa del mondo (o si potrebbe dire l'esperienza che si agisce) tramite il dispositivo corporeo, configurandosi come rapporto immediato della coscienza con il mondo, precede qualsiasi forma di osservazione scientifica.

L'uomo, infatti, non percepisce il mondo da osser-

⁴ Cfr. U. Galimberti, *Il corpo*, Feltrinelli, Milano 1987; M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945; A. Clark, *Being There: Putting Brain, Body, and World Together Again*, Mit Press, Cambridge 1997.

vatore esterno e passivo che si limita a immagazzinare i dati provenienti dal mondo esterno, ma vivendo la percezione attivamente e dinamicamente come esplorazione continua. Varela, Rosch e Thompson⁵ usano il termine *enattivismo* per spiegare l'idea che ogni atto percettivo implica un'azione anziché precederla semplicemente, ma già prima Gibson⁶ aveva interpretato la percezione come esperienza, come attività pratica volta all'azione. Secondo lo psicologo dunque, ogni atto percettivo è volto all'apprensione delle *affordances*, ossia tutto ciò che il mondo circostante invita a fare: l'*affordance* non è che l'azione possibile offerta dall'oggetto percepito. Vale la pena a questo punto riportare dati neurologici che sembrano corroborare l'ipotesi della *affordance*, ossia di una percezione pratica volta all'azione e all'interazione con il mondo circostante: nella parte anteriore del solco intraparietale, che divide in due parti il lobulo parietale (connesso alla coordinazione visuomotoria e che si attiva dunque in presenza di oggetti afferrabili), vi sono tre tipi di neuroni, visivi, visuo-motori e motori. Ciò mostra che durante l'osservazione del mondo circostante l'area anteriore del solco intraparietale programma automaticamente l'azione che porta alla presa di un oggetto, indipendentemente dal fatto che lo si voglia realmente afferrare o meno. Da ciò si può facilmente dedurre che lo stesso sistema motorio è dotato di proprietà multisensoriali. Movimento, tatto, visione, udito e olfatto sono implicati l'un con l'altro ogni vol-

⁵ F. Varela, E. Rosch, E. Thompson, *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*, Mit Press, Cambridge 1991.

⁶ J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Houghton Mifflin, Boston 1979.

ta che si guarda il mondo circostante, come anche al contempo è implicata la propriocezione⁷.

Mentre esperisce l'ambiente in cui è immerso attraverso il corpo, il soggetto percepisce anche sé stesso, in quanto nel sentire materialmente e fisicamente il corpo può prendere coscienza della propria esistenza nel mondo.

Il corpo è concepito, se si adotta una prospettiva di questo genere, come fonte primaria e imprescindibile da cui parte ogni riflessione. Il piano della concettualizzazione, la riflessione gnoseologica e la razionalità stessa non esisterebbero al di fuori della sfera della corporeità.

Tutto passa dalla carne, non c'è nulla che possa essere detto, pensato o conosciuto a prescindere dal corpo che siamo⁸.

3. Situatività. Traduzione come esperienza del corpo nel mondo

La questione della corporeità è intimamente legata a quella della situatività o della presenza, tema cruciale soprattutto se si rivolge l'attenzione all'ambito estetico e alla creazione e/o fruizione di pratiche estetiche e culturali e ai processi di concettualizzazione e simbolizzazione.

Concettualizzazione prima e linguaggio poi, sono

⁷ F. Caruana, A. Borghi, *Il cervello in azione*, il Mulino, Bologna 2016.

⁸ M. Marassi, *Il corpo in Maurice Merleau-Ponty*, in A. Antonietti, A. Risoli (a cura di), *Il corpo al centro. Dalla teoria alla riabilitazione con il metodo SaM*, LED, Milano 2015.

espressioni di un processo di simbolizzazione caratteristico della nostra specie che pur articolandosi in un progressivo movimento di astrazione ed esternalizzazione dal corpo⁹ mantiene intatti i suoi legami corporei, non solo perché il corpo è lo strumento della produzione dei simboli, ma anche perché ne è lo strumento principale di ricezione; pertanto, per capire come tali forme di produzione e ricezione avvengono bisogna tener sempre conto delle categorie di corporeità e di situatività, in quanto un corpo è sempre situato in uno spazio e in un tempo¹⁰.

La dimensione estetico-simbolica, infatti, oltre alla componente semantica, si sostanzia anche in una componente di presenza¹¹. La presenza indica il coinvolgimento corporeo del fruitore e del creatore attraverso un rapporto multimodale con l'oggetto artistico-culturale, grazie alla loro intrinseca inerenza sensoriale e motoria. Tener conto della dimensione della presenza corporea significa «guardare alla dimensione simbolico-estetica dell'esistenza umana non più esclusivamente da un punto di vista semiotico-ermeneutico»¹² ma piuttosto adottando una prospettiva *embodied* che riporti l'essere umano, in quanto corpo vivo, *Leib*, a essere soggetto attivo di un processo esplorativo e interpretativo che lo porta alla scoperta, comprensione e conoscenza del mondo in cui è immerso e situato.

⁹ R.B. Pippin, *What Was Abstract Art? (From the Point of View of Hegel)*, «Critical Inquiry», 29 (2022), pp. 1-24.

¹⁰ M. Marassi, *Il corpo in Maurice Merleau-Ponty*, cit.

¹¹ H.U. Gumbrecht, *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*, Stanford university press, Stanford 2004.

¹² V. Gallese, *Arte, Corpo, Cervello. Per un'estetica sperimentale*, «Micromega», 2 (2014), pp. 49-67.

L'individuo non si limita a relazionarsi al mondo esterno in modo oggettivo secondo una prospettiva in terza persona, ma si iscrive letteralmente in quello stesso mondo in quanto il suo corpo ne costituisce una parte fondamentale e originaria.

Bisogna guardare all'ambito estetico-simbolico e a tutti quei linguaggi che permettono l'intersoggettività a partire da questa prospettiva che mette al centro la dimensione biologica, focalizzandosi sul rapporto tra corpo, cervello e mondo, anche perché è proprio questo rapporto che fa sì che tra produzione e ricezione del simbolico vi sia una coerenza. È solo in virtù della situatività che viene garantita la condivisione di esperienze e l'elemento simulativo/mimetico, inteso come fondante del rapporto intersoggettivo (come anche evidenziato dagli studi neuroscientifici sul ruolo del sistema cervello-corpo e della simulazione incarnata nella costituzione del senso di realtà e nel suo venir meno), costituisce oggi un approccio imprescindibile per comprendere il nostro rapporto con il mondo. Rimanendo nell'ambito dell'estetica, ad esempio, studi sulla simulazione incarnata sottolineano che la condivisione di una stessa condizione corporea tra creatore e fruitore permette una comprensione definibile come empatica, proprio in virtù del sistema-specchio e quindi di una comunanza biologica¹³.

È impossibile divorziare l'esperienza estetica dalla nostra quotidiana esperienza motoria, tattile e visceromotoria della realtà: La naturalizzazione

¹³ Id., *Corpo e azione nell'esperienza estetica. Una prospettiva neuroscientifica*, postfazione in U. Morelli, *Mente e Bellezza. Arte, creatività e innovazione*, Umberto Allemandi Editore, Torino 2010.

dell'esperienza estetica, in altre parole, consentirebbe di inquadrare i prodotti della creatività simbolica umana all'interno di una dimensione performativa, come frutto del corpo in azione che organizza performances culturali¹⁴.

La performance culturale dà origine a una nuova regione di coscienza che fa riferimento a un inedito impiego delle nostre facoltà mimetiche, in cui la visione da meramente ottica diviene aptica, multimodale: nel percepire l'oggetto essendo situato in un qui e ora accede al senso unitario del mondo.

È nel percepire che si incarna l'intenzionalità conoscitiva verso il mondo che percepiamo: nel sentire la percezione porta l'individuo all'oggetto, il quale è caratterizzato da due specificità, il contenuto materiale e quello semantico, ossia una rete di significazioni conoscitive in un'unità di senso che si conferisce tramite la narrazione.

Pertanto, pur se il corpo permane nella sfera della datità in quanto dotazione biologica, è l'uomo che poi conferisce un significato a ciò che viene esperito, che interpreta e traduce il percepito in un modo piuttosto che in un altro, a partire anche dal suo essere situato in un preciso contesto socioculturale.

La questione della traducibilità è cruciale: la rete di significazioni che pertiene all'oggetto, o il senso unitario della realtà, è frutto di un'interpretazione, di una costruzione di senso che avviene a partire dalle esperienze corporee stesse, che vengono infine tradotte in un sistema di simboli dotato di senso, come ad esempio concettualizzazione e linguaggio.

¹⁴ V. Taylor, *Antropologia della Performance*, il Mulino, Bologna 1993.

Nietzsche definisce il linguaggio come una seconda metafora che vede tradurre in suono la prima metafora, ossia la traduzione in immagine di uno stimolo. La metafora rappresenta un concetto fondamentale anche nell'orizzonte dell'*embodied cognition* sviluppata a partire dall'ultimo ventennio del Novecento. Lakoff, ad esempio, afferma che «la maggior parte del nostro sistema concettuale è di natura metaforica»¹⁵ sostenendo non solo quanto queste siano pervasive del linguaggio ma anche che più che figure retoriche esse sono vere e proprie corrispondenze proiettive tra corpo e mente e riflessi tra esperienze emotive e motorie: sarebbe pertanto più corretto, in effetti, parlare di *embodied metaphors*. Si rimanda a tal proposito all'articolo di Stefano di Pietro *Embodied mind*¹⁶, in cui l'autore riporta numerosissimi esempi di metafore di questo tipo, come quelle che legano distanza fisica e distanza emotiva, temperatura e esclusione sociale, verticalità e giudizi valoriali.

In sintesi, Lakoff sostiene che il sistema concettuale umano è metaforico ma i concetti metaforici sono legati ai non metaforici che sono sempre di natura percettiva corporea (es. *power is up*, *control is up*, *more is up* sono concetti legati a una specifica esperienza fisica, in quanto chi ha il controllo o detiene il potere è una figura che sovrasta, e una quantità maggiore di oggetti occupa uno spazio maggiore).

Le metafore che usiamo per comprendere e in-

¹⁵ G. Lakoff, M. Johnson, *Metaphors We Live By*, «Language, Thought and Culture», 12 (1980), pp. 124-134.

¹⁶ S. Di Pietro, *Embodied Mind*, in S. Gensini (a cura di), *Filosofie della comunicazione. Tra semiotica, linguistica e scienze sociali*, Carocci, Roma 2012.

interpretare il mondo e per relazionarci con gli altri, dunque, sorgono naturalmente da esperienze fisiche e culturali, nessun concetto metaforico può essere compreso indipendentemente dalla sua base esperienziale e corporea.

4. Traduzione come narrazione. L'esperienza del corpo nel mondo e nella relazione con gli altri

Corporeità e situatività sono concetti che riportano il rapporto tra soggetto e oggetto al centro del discorso gnoseologico, ontologico e relazionale a partire da una prospettiva unitaria. Un rapporto vivo, viscerale, e non più dicotomico. Nel percepire il proprio essere nel mondo tramite il proprio corpo il soggetto fa esperienza dei dati della realtà che vengono interpretati e tradotti in un sistema di simboli a cui viene conferito senso grazie alla capacità narrativa, intesa come dispositivo interpretativo e conoscitivo in cui l'uomo in quanto soggetto socio-culturalmente situato fa uso nella sua esperienza di vita¹⁷. È solo in virtù di una tale situatività che viene garantita la condivisione di esperienze e l'elemento simulativo/mimetico, inteso come fondante del rapporto intersoggettivo, come anche evidenziato dagli studi neuroscientifici sul ruolo del sistema cervello-corpo e della simulazione incarnata nella costituzione del senso di realtà. La dimen-

¹⁷ Cfr. J. Bruner, *La costruzione narrativa della realtà*, in M. Ammanniti, D.N. Stern (a cura di), *Rappresentazioni e narrazioni*, trad. it. C. Paternò, Laterza, Roma-Bari 1991; J. Bruner, *La fabbrica delle storie. Diritto, letteratura, vita*, trad. it. M. Carpitella, Laterza, Roma-Bari 2002.

sione narrativa è in quest'ottica intesa come uno dei tratti definitori della cognizione umana, non solo nel senso di un oggetto culturale ma come specifico strumento cognitivo di costruzione di senso, che funziona come traduttore dei dati della realtà interna ed esterna in un sistema organizzato e coerente.

La narrazione intende conferire un senso e un significato a specifiche azioni compiute da particolari attori in determinati contesti, delinea le coordinate interpretative del proprio esperire e su queste basi costruisce forme di conoscenza funzionali al vivere nel contesto in cui si è situati. Quindi si può dire che essa sia un dispositivo di interpretazione e comprensione degli eventi, che tramite la narrazione vengono messi in relazione, non limitandosi a un semplice racconto che li descriva o li analizzi¹⁸.

La narrazione ha dunque una funzione epistemica che iscrive le esperienze in una rete di significati culturalmente condivisi, conferendo continuità, unità e coerenza all'esperienza soggettiva; essa ha, inoltre, un ruolo centrale nella comunicazione e nella costruzione del sé e di una conoscenza intersoggettivamente validata attraverso l'interazione continua con forme narrative e discorsive che sono presenti nella cultura.

Secondo la definizione di Trabasso e Rodkin, la narrazione è intesa come la rappresentazione di una serie di eventi che si dispiegano nel tempo verso un obiettivo finale secondo principi causali e che coinvolgono l'azione di uno o più agenti: attraverso il dispositivo narrativo l'agire viene collocato in uno specifico

¹⁸ M. Striano, *La narrazione come dispositivo conoscitivo ed ermeneutico*, «Magma, Rubrica Tematica Pratiche Narrative per la Formazione», 3 (2005), p. 3.

contesto spazio-temporale e in precisi rapporti di causa/effetto e di reciprocità con altre azioni ed eventi, per essere infine interpretato alla luce di un significato culturalmente riconosciuto e riconoscibile. Il format narrativo è fondante nella nostra cultura, non possiamo non pensare a noi stessi se non in forma narrativa. Permette anche di capire e gestire quello che succede, giacché per fare ciò vi è bisogno di dare una forma e la forma è narrativa: l'essere umano rappresenta l'esistenza propria e degli altri in forma narrativa.

A partire da questa teorizzazione, la linguistica e le prospettive narratologiche di ispirazione cognitiva hanno legato i processi di interpretazione narrativa all'elaborazione di modelli situazionali, un particolare livello di rappresentazione di eventi che si lega al processamento delle proprietà spaziali, temporali, causali e intenzionali di quegli stessi eventi¹⁹. L'elaborazione di questi aspetti multidimensionali degli eventi narrati permette di strutturare i dati in modo coerente, collegandone le proprietà principali in una rappresentazione unitaria dotata di senso.

Secondo la concezione embodied della cognizione la costruzione di modelli situazionali chiama in causa rappresentazioni di carattere percettivo che, conservando la struttura degli eventi rappresentati, per-

¹⁹ Cfr. P. Johnson-Laird, *Mental Models: Towards a Cognitive Science of Language, Inference, and Consciousness*, Harvard University Press, Cambridge 1983, ed. it. *Modelli mentali*, il Mulino, Bologna 1988; R.A. Zwaan, M.C. Langston, A.C. Grassler, *The Construction of Situation Models in Narrative Comprehension: An Event-indexing Model*, «Psychological Science», 6 (1995), pp. 292-297; R.A. Zwaan, G.A. Radvansky, *Situation Models in Language Comprehension and Memory*, «Psychological Bulletin», 123 (1998), 2, p. 16.

metterebbero una connessione diretta alla realtà non linguistica²⁰. La costruzione di modelli situazionali si lega, in questa prospettiva, alla simulazione delle esperienze senso-motorie connesse agli eventi²¹, simulazione resa possibile dal sistema dei neuroni specchio²² e implicata, secondo alcuni studiosi, nello sviluppo del linguaggio stesso che ha, da questo punto di vista, un'origine pantomimica²³. Il focus sugli aspetti simulativi di natura senso-motoria implica la tematizzazione dei modelli situazionali in riferimento al concetto di «scenari mentali»²⁴. Con tale espressione si fa riferimento alla capacità di generare e trattenere mentalmente una scena complessa e coerente attraverso l'integrazione di informazioni pertinenti, immagazzinate nelle aree corticali specifiche per la loro modalità. Da questo punto di vista, l'elaborazione narrativa sfrutta i canali sensoriali, in particolar modo la vista, per accedere alla comprensione del mondo: e quindi, di nuovo, il corpo che siamo.

²⁰ G. Vosgerau, *The Perceptual Nature of Mental Models*, «Advances in Psychology», 138 (2006), pp. 255-275; R.A. Zwaan, *The Immersed Experiencer: Toward an Embodied Theory of Language Comprehension*, in B.H. Ross (ed.), *The Psychology of Learning and Motivation: Advances in Research and Theory*, Elsevier, New York 2004, pp. 35-62.

²¹ L.W. Barsalou, *Grounded Cognition*, «Annual Review of Psychology», 59 (2008), 1, pp. 617-645.

²² G. Rizzolatti, C. Sinigaglia, *So quel che fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2006.

²³ M.C. Corballis, *The Truth About Language: What It Is and Where It Came From*, University of Chicago Press, Chicago 2020.

²⁴ D. Hassabis, E.A. Maguire, *Deconstructing Episodic Memory with Construction*, «Trends in Cognitive Sciences», 11 (2007), 7, pp. 299-306.

5. *Conclusion*

Il percorso prospettato in questo elaborato si proponeva di inquadrare il tema della traducibilità all'interno della questione della conoscenza e della relazione con il mondo circostante e con gli altri, a partire da una prospettiva embodied che riporti l'essere umano, in quanto corpo vivo a essere soggetto attivo di un processo esplorativo e interpretativo che lo porta alla scoperta, comprensione e conoscenza del mondo in cui è immerso. Ma accettare ciò comporta, oltre alla rinuncia all'ideale dell'homo duplex, anche il superamento di posizioni che vedono la comprensione come un processo prettamente logico-linguistico, ossia di teorie che vedono soggetto e oggetto come indipendenti e antitetici sia dal punto di vista ontologico che gnoseologico. In questo paradigma bipolare la scelta doveva essere gioco forza dicotomica: o si afferma il primato della coscienza sulla corporeità o il primato della corporeità sulla coscienza, *tertium non datur*, almeno sino al superamento di questo paradigma in direzione di una prospettiva più unitaria. Così, l'affermazione della teoria gibsoniana dell'affordance e di quella di Varela sull'enattivismo hanno portato alla consolidazione di tutte quelle nuove proposte delle scienze cognitive che rifiutano l'idea di atti mentali come atti astratti, simbolici e indipendenti dal mondo esterno ma che vedono invece un ruolo attivo della percezione, del movimento, del corpo e dell'ambiente nei processi cognitivi umani, ossia tutte quelle teorie che fanno capo al concetto di *embodied*, incorporato.

Il corpo non è più solo *Koerper* ma è *Leib*, oggetto al contempo fisico e vivo, collegato alla psiche, è il dispositivo attraverso cui si realizza il rapporto pri-

mordiale del soggetto con la realtà ed è pertanto il punto focale da cui si apre lo sguardo sul mondo in cui si è immersi. Il dualismo mente-corpo, atti mentali-oggetto esterno è infine superato, in favore di una continua interazione bidirezionale tra questi due poli.

«La percezione e la corporeità, in particolare la percezione della corporeità propria, è la condizione di ogni nostra conoscenza. La condizione della percezione è la funzione mediatrice del corpo»²⁵.

²⁵ M. Marassi, *Il corpo in Maurice Merleau-Ponty*, cit., p. 21.

TRA IMMAGINI E PAROLE
TRADURRE LA DURATA

Virginia di Bari

Molte immagini diverse prese dagli ordini di cose molto differenti
potrebbero, agendo insieme nel loro movimento,
far volgere la coscienza proprio verso il punto in cui
una certa intuizione diventa concepibile.

HENRI BERGSON

1. *Introduzione*

«È da tanto che voglio scrivere qualcosa sulla durata». Inizia così *Gedicht an die Dauer*¹, il breve poema epico-filosofico di Peter Handke, premio Nobel per la letteratura nel 2019. Si tratta di un componimento raro nella sua levità e profondità. Raro nella sua modernità. La sua prima apparizione risale infatti al 1986, ma la sua attualità permarrà negli anni. Una collezione di immagini, luoghi e attimi ispirata alla filosofia processuale di Louis Bergson, in cui la durata si fa continuità nel tempo, divenire e processualità.

In questo saggio propongo di esplorare il concetto di durata, cercando di capire se è possibile tradurlo dalle parole alle immagini attraverso gli strumenti della cultura visuale. Per farlo, prenderemo in esame l'opera di Aby Warburg focalizzandoci in particola-

¹ P. Handke, *Canto alla Durata*, trad. it. H. Kitzmüller, Einaudi, Torino 2016, p. 5.

re sul suo monumentale progetto *Bilderatlas Mnemosyne* e sulle sue sopravvivenze nel progetto atlante, così come è stato interpretato da un altro artista quale Gerhard Richter.

Storico e critico dell'arte, archeologo della cultura occidentale e pioniere dell'iconologia, Warburg rappresenta un primo illustre esempio del pensiero in movimento, che ha fatto della visualità la forma della sua riflessione. A partire dal suo celebre motto "*zum Bild das Wort*", traducibile in "all'immagine la parola!", egli intende mostrare che l'immagine possiede un'immediatezza comunicativa almeno equivalente a quella della parola, e che quindi bisogna lasciarla parlare. Ci chiederemo infine, se è possibile tradurre il concetto di durata in immagini della durata, e come sia possibile rappresentarlo visivamente. L'atlante di immagini verrà così a definirsi innanzitutto come un dispositivo non verbale e una forma di visualizzazione del pensiero utile al procedere della riflessione. Allo stesso modo la fotografia, concepita come esplorazione del pensiero e dello sguardo, si caratterizzerà come un momento di pausa e riflessione, un modo per riattivare i canali dell'attenzione. E non solo. L'atlante trasforma infatti radicalmente i concetti di spazialità e temporalità: il susseguirsi di immagini si trasforma in cambiamento continuo, dunque in divenire. Il tempo si trasforma in durata, cioè in un'esperienza incarnata della temporalità che è al tempo stesso memoria del passato nel presente e anticipazione del futuro².

Handke dichiara sin dai primi versi che intende affidare la rappresentazione della durata a un canto,

² H. Bergson, *Saggio sui dati immediati della coscienza*, Cortina, Milano 2002.

perché la durata induce alla poesia. L'operazione messa qui in atto, quella cioè di illuminare la durata in un saggio, sembrerebbe quindi contravvenire a quella sua indicazione: non un saggio, non un testo teatrale, non una storia. Tuttavia, raccogliamo il suo invito a interrogarci sulla durata, e a chiederci che cosa sia, provando a farne risuonare l'eco.

La durata, dice Handke, è il momento in cui ci si mette in ascolto, ci si raccoglie in se stessi. La durata ha a che fare con gli anni e con il tempo della nostra vita. Quella individuale, innanzitutto, che ci fa riscoprire in vibrante relazione con la nostra storia, discendenza ed eredità. La durata è la sensazione di vivere. La si trova nel percorrere il medesimo paesaggio: lo stesso ma diverso, con il trascorrere dei giorni. La si trova nel risvegliarsi dell'attenzione, dell'osservazione e della cura per i piccoli dettagli, nel trascurabile, nel periferico. Il brivido della durata emerge attraverso cose secondarie, «ogni volta per gesti di poco conto. Nel chiudere con cautela una porta, nello sbucciare con cura una mela, nel varcare con attenzione la soglia, nel chinarsi a raccogliere un filo»³.

La semplice ripetizione di un'azione quotidiana, come sedersi al tavolo da lavoro, può produrre per Handke il sentimento della durata. Questo non nasce tanto dall'atto in sé, quanto dai consueti gesti secondari; come spostare indietro la sedia, o aprire il cassetto con i mozziconi di matita raccolti negli anni. La durata deriva dalla ripetizione dei gesti quotidiani attraverso gli anni, ma non dipende dalla permanenza in un unico luogo o da itinerari consueti. Si avverte viaggiando, tendendo l'orecchio.

³ P. Handke, *Canto alla durata*, cit., p. 23.

La durata vibra alla vista di certe piccole cose: meno sono appariscenti, più sono toccanti. Un cucchiaino che ci ha accompagnato in tutti i traslochi, un asciugamano appeso nelle stanze più diverse e ora finalmente al suo posto: un altro posto, diverso da quello originario, e tuttavia, al suo posto. La durata sta e rivive nel gesto della madre, quello stesso con cui anni prima appendeva un cappotto azzurro con cappuccio “taglia bambino”, e adesso appende una giacca di pelle scura “taglia adulto” su un attaccapanni diverso in una città diversa.

Come si può vedere da questa breve incursione, Handke definisce spesso la durata tramite l'assenza, per sottrazione, descrivendola per ciò che non è anziché per ciò che è. Allo stesso modo in cui ciò che l'atlante colleziona in senso archivistico, non raccoglie esperienza più di quanto non raccolga assenza. Per circoscriverla, vengono rievocati ricordi e il senso della durata riecheggia così in qualcosa che ritorna, nel trascorrere degli anni e nel paesaggio come panorama espressivo.

2. *Atlanti della memoria*

Storico e critico dell'arte, archeologo della cultura occidentale e pioniere degli studi di cultura visuale, Aby Warburg elaborò nel 1925 il suo monumentale progetto che prende il nome di *Bilderatlas Mnemosyne*. Questo fu portato avanti incessantemente fino alla sua morte nel 1929. Nonostante quindi rimanga un'opera incompiuta, o non finita, si presenta come un insieme di oltre sessanta pannelli di tela con più di mille immagini e fotografie assemblate. L'At-

lante della Memoria viene definito l'eredità da una parte più problematica e dall'altra più tangibile del suo percorso intellettuale⁴.

Lo stesso si potrebbe dire dell'*Atlas* di Gerhard Richter, celebre pittore tedesco contemporaneo, considerato tra i massimi artisti viventi. Oggetto «strutturalmente ambiguo»⁵, il suo atlante fotografico ricalca le tracce di quello warburghiano, e si propone come una raccolta composta da fotografie, ritagli di giornale, album di famiglia e schizzi. Assemblata a partire dagli anni Settanta e conclusa nel 2006, si sviluppa in parallelo a tutta la sua produzione artistica su un periodo di quasi quattro decenni. Ritagli di immagini all'apparenza banali, quotidiani e anonimi, acquisiscono così spazio e dignità artistica nella forma di un'opera aperta che crea uno spazio privilegiato per osservare la realtà, riflettendo le diverse fasi della vita e del lavoro dell'artista, muovendosi tra registrazione dei fatti e memoria storica.

Il richiamo e il confronto tra i due atlanti è motivato dalle molte tematiche comuni. In particolare il tema della memoria collettiva e individuale, il tentativo portato al successo di mescolare l'artistico e l'apparentemente non artistico: il piano di cultura alta con quello della cultura di massa. La fotografia reinterpretata nel suo ruolo di mediatrice della memoria storico-culturale, la creazione e l'apertura di un luogo o spazio di pensiero e, soprattutto, il montaggio come modello architettonico e metodo narrativo. Sono pro-

⁴ C. Cieri Via, *Introduzione a Aby Warburg*, Laterza, Bari 2011, p. 104.

⁵ P. Osborne, *Anywhere or Not at All, Philosophy of Contemporary Art*, Verso, London 2013, p. 92.

prio questi elementi che, presi insieme, ci aiuteranno a considerare l'atlante come dispositivo di narrazioni per immagini in grado di fare emergere il concetto di durata.

Georges Didi-Huberman, storico dell'arte e filosofo francese contemporaneo, in un saggio intitolato *L'immagine brucia*⁶, chiarisce come per tutta la vita Warburg abbia tentato di fondare una disciplina nella quale nessuno avrebbe più dovuto porsi l'interrogativo riguardo a che cosa venisse prima, se l'immagine o il linguaggio. L'obiettivo di Warburg riguardava essenzialmente il tentativo di ricostruire la naturale unità e la relativa appartenenza di parola e immagine. Ne risulta che immagini e parole devono essere messe tra loro in dialogo e non in contrasto le une con le altre. Le immagini sono quindi un modo immediato di dire il mondo. La domanda è allora la seguente: in che maniera le immagini sono in grado di dire il mondo? Come è possibile cogliere e illustrare il divenire proprio della nostra condizione esistenziale?

Tanto Warburg quanto Richter, lasciano emergere la durata senza doverla necessariamente spiegare, affidando piuttosto alle immagini raccolte negli anni la missione di narrarla e segnalarne così la continuità con l'esperienza. L'obiettivo è quindi quello di mappare, come chiarisce la stessa parola atlante, una storia della durata per immagini. Immagini diverse che, prese da ordini di cose molto differenti, nel loro movimento e accostamento mnemonico, ci portano a cogliere quel concetto di durata di echi Handkeiani. È

⁶ A. Pinotti, A. Somaini, *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Cortina, Milano 2008, p. 241.

proprio il montaggio, come chiariremo, che esprime con forza questa coincidenza.

Seguendo il concetto di processualità bergosniana, l'atlante della memoria si propone infatti come un'opera in costante mutamento e perfezionamento, adottando come supporto un dispositivo indefinitamente modificabile. Le immagini sono sistemate sulla tavola da montaggio per mezzo di clip mobili, di modo da garantire una configurazione sempre diversa. Il solo porle in successione offre la possibilità di intuizioni sempre nuove, determinando allo stesso tempo il carattere di incompiutezza strutturale dell'opera. L'*Atlas Mnemosyne* si presenta dunque come il risultato di un modo di pensare che Warburg stesso aveva illustrato in conclusione di un discorso pronunciato in occasione dell'apertura dell'*Istituto tedesco di storia dell'arte* di Firenze, nel 1927: "Si continua – coraggio! – ricominciamo la lettura!". Questo motto segnala l'intenzione di una lettura sempre ricominciata: una rilettura incessante del mondo, volta a cogliere e illuminare la relazione intima e segreta delle cose, delle corrispondenze e delle analogie.

Proprio a partire dal tema della memoria allora, centrale in *Bilderatlas Mnemosyne* – come del resto lo stesso titolo dell'opera suggerisce – scaturisce il proposito di conservare, nonché la ferma volontà di mantenere e salvare. Ma che cosa di preciso? E soprattutto, alla ricerca di che cosa? Una prima risposta potrebbe essere che le immagini sistemate a mo' di collage interrogano la dimensione spaziale-temporale, tentando di darvi spazio. Riassunte nei pannelli dell'atlante, cercheremo allora di illustrare come questo raccolga essenzialmente immagini della durata.

3. Immagini della durata

La memoria è in grado di riattivare la dimensione temporale attraverso il ricordo, che permette di tramandare i suoi contenuti da una generazione all'altra, contribuendo a edificare una tradizione e un'eredità comune. A tale scopo, l'immagine ha un ruolo di primaria importanza. Il passato infatti – come ci insegna Walter Benjamin – si lascia fissare soltanto nell'immagine, che balena una volta per tutte nell'attimo della sua conoscibilità. Poiché è un'immagine irrevocabile del passato che rischia di svanire a ogni presente che non si riconosca significato, indicato in esso⁷. Una volta fissata allora, l'immagine del passato passa quindi solo di sfuggita e diviene così sempre di nuovo riattivabile e presente. È questo che fa la durata: fissa un momento cogliendolo nel suo svolgersi e lo lascia scorrere, per poi poterlo rivivere. La durata è infatti sempre accadere presente. Come abbiamo osservato, l'idea di continuità che Handke esprime nella sua opera, trova una certa rispondenza nel pensiero di Walter Benjamin.

È il presente che polarizza l'accadere in pre e post-storia [...]. L'immagine dialettica è un'immagine balenante. Ciò che è stato [das Gewesene] va trattenuto, così come un'immagine che balena nell' adesso della conoscibilità [im Jetzt der Erkennbarkeit]. La salvazione [Rettung], che in questo modo – e solo in questo modo – è compiuta, si lascia compiere solo in ciò che nell'attimo successivo è già

⁷ W. Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, Mimesis, Milano 2012.

immediatamente perduto [...] l'immagine è la dialettica nell'immobilità⁸.

Dare forma e compiutezza visiva a questa dialettica è il ruolo dell'atlante di immagini, che colleziona temporalità differenti ma, quando guardate, pur sempre presenti. Quello dell'atlante è innanzitutto un progetto, un processo che avviene attraverso gli anni. Sia per l'atlante di Warburg che per quello di Richter, si può parlare infatti di un'opera aperta e non-finibile⁹. Nella sua unità di opera d'arte, *Atlas* viene definito come un "organismo" in costante formazione o *work in progress* che muta nelle sue forme e componenti. Il carattere di incompiutezza è costitutivo della sua essenza e anche della sua forma. L'atlante infatti ha una doppia natura, e si presenta in diversi formati: da una parte come libro, consultabile in volume, dall'altra come opera d'arte indipendente, accessibile al pubblico in mostra permanente.

Nonostante numerosi critici si riferiscano ad *Atlas* in volume in termini di *Nachschlagewerk* – traducibile in opera di consultazione di tipo enciclopedico – questo non si propone un carattere onnicomprensivo, e non dà una forma definitiva al materiale che

⁸ Id., *I «passages» di Parigi*, vol. I, a cura di R. Tiedemann, Einaudi, Torino 2000, pp. 516-518. Oppure in Id., *Das Passagen-Werk*, in Id., *Gesammelte Schriften*, cit., vol. V, tomo 1, pp. 591-592, N 9, 7; trad. it, p. 531, N 9, 7 e in *Materiali dal Passagen-Werk*, in Id., *Sul concetto di storia*, cit., p. 123.

⁹ Questa espressione è usata da K. Mazzucco per definire l'Atlante di Warburg. Cfr. K. Mazzucco, *Genesi di un'opera 'non finibile'*, in K.W. Forster, K. Mazzucco (a cura di), *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della memoria*, Bruno Mondadori, Milano 2002, p. 55.

presenta. Sempre nuove immagini possono venire incorporate, cosicché l'atlante sia in perenne crescita. Questo è reso possibile dalla forma quasi architettonica che determina la sua struttura mobile, ogni volta ri-modificabile e re-interpretabile.

La differenza sostanziale tra *Atlas* in mostra e *Atlas* come volume di consultazione non consiste pertanto soltanto nel formato, ma riguarda anche la modalità di fruizione dell'opera da parte dello spettatore. L'effetto visivo dell'opera esposta ricorda da vicino quello di un giornale a muro, e accorda sicuramente più opportunità di lettura: infatti, si aprono possibilità di lettura sia orizzontali che verticali. Le combinazioni si moltiplicano nella relazione tra i diversi pannelli adiacenti e, diverse connessioni pittorico-contenutistico si aprono alla contemplazione. Un'interessante riflessione in proposito viene offerta dalla studiosa Giordana Bruno nel suo testo *Atlante delle emozioni: in viaggio tra arte, architettura e cinema*, nel quale offre una digressione sull'*Atlante* di Gerhard Richter in merito a *Cinema e "architettura" museali*. L'autrice legge *Atlas* in bilico tra la forma architettonica e l'arte della mappatura, filtrata attraverso il punto di vista cinematografico, cogliendo il flusso mnemonico che la alimenta laddove la mutevole architettura della memoria modella l'itinerario del museo.

Atlas realizza appieno questo progetto; oltre la fissità e i limiti della cornice pittorica, le immagini si dissolvono difatti nella loro singolarità per farsi architettura e, messe in mostra, lo spettatore ha la possibilità di esperirle nello spazio e nel tempo. L'installazione invita lo spettatore a percepire il luogo, essere *in site* (sul posto) e *inside* (al suo interno). Per Bruno siamo chiamati in prima persona ad abitare

questi muri di immagini, che producono un effetto mobilitante: più che di lettura, si tratta di passeggiarci dentro. *Atlas* espone quindi il costruirsi dello spazio narrativo, ed entrare nella mostra è come entrare in una geografia: nel farsi di un sogno filmico-architettonico, la cui mappa è resa accessibile dal disegno e dal progetto dell'installazione. L'artista, interprete di questo ordine e montaggio ogni volta mutevole e rinnovabile, non appare però nel ruolo di guida: via via che lo spettatore attraversa le immagini poste in sequenza, infatti, si crea autonomamente un proprio spazio, un proprio atlante personale. È così che *Atlas* viene trasformato nel viaggio che lo spettatore è invitato a fare. Come ha osservato Merleau-Ponty, la relazione tra corpi e spazio è tale che «il nostro corpo non è nello spazio come le cose; esso lo abita o vi si aggira [...]. Attraverso di esso abbiamo accesso allo spazio»¹⁰. L'installazione ci porta per mano, come mano invisibile, e trasforma le immagini in architettura. L'artista scompare dalla scena per lasciare spazio allo spettatore che legge e interpreta la sua storia. L'atlante si propone in questo modo come il dispositivo per eccellenza per rappresentare l'incessante ricerca della durata, tendere l'orecchio e mettersi in ascolto.

¹⁰ M. Merleau-Ponty, *Le Primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, «Bulletin de la Société française de Philosophie», 41 (1947), 45; ed. it. *Il primato della percezione e le sue conseguenze filosofiche*, a cura di F. Negri, R. Prezzo, Medusa, Milano 2004; trad. della curatrice sull'edizione inglese: *The Primacy of Perception*, Northwestern University Press, Evanston 1964, p. 5.

4. Immagini della memoria

Una delle caratteristiche di *Atlas*, come abbiamo potuto osservare, è quella di svolgere la funzione di *Denkraum*, di aprire cioè uno spazio di riflessione, un luogo in cui il pensiero è libero di muoversi per creare. L'atlante infatti è soprattutto utile per la visione d'insieme – una visione aerea – e la capacità di lasciare nascere idee nuove: sostenuto dalle possibilità offerte dall'interstizio – *Zwischenraum* – che si crea “tra” un'immagine e l'altra, garantisce l'attività creativa e riflessiva.

Walter Benjamin ha parlato in proposito di *Übungsatlant*¹¹, un atlante su cui esercitarsi. Ma esercitare che cosa? Con questo breve contributo, ci siamo proposti di rispondere a questo interrogativo con il concetto di durata: un esercizio attraverso gli anni, in cui i momenti della durata scaturiscono da se stessi.

E io, | affinché da me nascano i momenti della durata | e diano un'espressione al mio volto rigido e mettano nel mio petto vuoto un cuore, | devo assolutamente *esercitare* | un anno dopo l'altro | il mio amore. | Restando fedele | a ciò che mi è caro e che è la cosa più importante, | impedendo in tal maniera che si cancelli con gli anni, | sentirò poi forse | del tutto inatteso | il brivido della durata.

L'atlante, invitandoci a rallentare la velocità di lettura delle immagini, rappresenta l'incessante ri-

¹¹ Cfr. W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, in Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. it. E. Filippini, Einaudi, Torino 2000, pp. 72-73.

cerca della durata e ce ne offre una visualizzazione non verbale. Componendosi di immagini singole, ciascuna con la propria identità e autonomia, che prese nell'insieme ne determinano un'altra più grande, l'immagine troverà una sua completezza solo alla fine. Lo stesso avviene nel poema di Handke, in cui i ricordi personali compongono un insieme più ampio per rendere conto di una sola grande immagine generale: quella di durata. In questo modo la memoria individuale si innalza a collettiva, e chiunque si può riconoscere al suo interno. Come se si trattasse di un ritorno continuo e indefinito di frammenti della memoria. L'atlante è definito anche album memoria della vita. E la durata è proprio, affidandoci alle parole di Handke, la sensazione di vivere. Il sentire il divenire del proprio essere.

L'atlante stesso è infatti un'opera in divenire, un processo intimo reso pubblico. Ed è proprio in questa dimensione che si realizza come un ambiente entro cui muoversi, quella della memoria. In questo senso si è voluto interpretare il concetto di traduzione: traducendo la durata dalle parole alle immagini. Nell'atlante anche le immagini perdono i loro tratti netti: cadono le cornici e la fissità delle immagini dissolvendosi in un ambiente che circonda lo spettatore che si trova così immerso nelle immagini della memoria. Siamo dentro, nello spazio e nel tempo. Si abita il quotidiano così come «la durata è l'avventura del passare degli anni, l'avventura della quotidianità»¹².

Avallando il pensiero di Walter Benjamin, quando osserva di giocare da anni con l'idea di articolare lo spazio della vita – *bios* – in una mappa, *Atlas* permet-

¹² P. Handke, *Canto alla durata*, cit., p. 19.

te a questo spazio soggettivo di farsi visibile e allo spettatore di abitare lo spazio architettonico-narrativo e di prendervi parte, trasformando un'architettura personale in un campo intersoggettivo e condivisibile. Il fruitore dell'opera è chiamato a prendere parte attiva, non soltanto a contemplare in maniera passiva. Divenuto protagonista e interprete, è invitato a entrare in un paesaggio mentale – la mente dell'artista – in cui gli è permesso soffermarsi e vagabondare liberamente. Ciò che l'*Atlante* traccia può essere definita una topografia intima della mente dell'artista.

Il dispositivo atlante è quindi in grado di raccogliere e collezionare memorie. Non si tratta di una singola immagine, ma di una raccolta di immagini, distribuite su pannelli in grado di tenere insieme visivamente momenti distanti nel tempo e nello spazio. Il montaggio è un atto esplorativo, dove la durata non è un'immagine, è tutte le immagini, è il processo e l'accostamento. Immagini che agendo insieme nel loro movimento, attraverso il montaggio, rappresentano la processualità della vita, e sono in grado di volgere la coscienza verso il punto in una certa intuizione, quella rincorsa della durata, diventa concepibile e traducibile.

Attraverso il processo di decontestualizzazione dei materiali, l'atlante segnala il punto in cui un'esperienza è separata dal proprio luogo di appartenenza, a cui rimanda nella sua mancanza; in questo modo ciò che ci viene restituito può essere qualcosa che non è stato mai posseduto in primo luogo. L'atlante non ci ricollega semplicemente a ciò che abbiamo perduto; ci ricorda invece ciò che non abbiamo mai posseduto, ma che avremmo potenzialmente potuto possedere. Come la memoria collettiva, che ci appartiene

pur non essendo immediatamente “nostra”. A testimonianza di come il mondo e le cose anche senza di noi, continueranno comunque a esistere. L'immagine individuale in cui risuona la durata e che quindi si rende comprensibile, collettiva, intersoggettiva, condivisibile.

Il dispositivo atlante si mostra in tal modo come la trasposizione non verbale del concetto di durata espresso da Handke. Allo stesso modo Richter dichiara che il suo essere artista e fare arte nasca da un'esigenza diversa, quella di pensare per immagini. Da ciò deriva l'incapacità di mettere in parole quello che dipinge, perché dipingere è un modo diverso di pensare, un modo diverso da quello delle parole. Pensare per immagini è la pittura stessa. Ma che cosa significa quindi parlare di traduzione in questo saggio se non che «la pittura può anche sparire purché resti l'arte»?¹³

Sfocando questa apparente estraneità, viene così ricostruita la naturale unità e la relativa appartenenza di parola e immagine. Ecco quindi ritornare l'insegnamento di Warburg e il suo tentativo di fondare una disciplina nella quale nessuno avrebbe più dovuto porsi l'interrogativo riguardo a che cosa venisse prima, se l'immagine o il linguaggio. Immagini e parole sono linguaggi diversi in grado di veicolare, esprimere e circoscrivere uno stesso campo di ricerca e interesse: quello della durata.

¹³ A. Perilli, F. Mauri (a cura di), *Inchiesta. Morte della pittura?*, in E. Falqui, F. Mauri, S. Morando (a cura di), *Almanacco Letterario Bompiani*, Bompiani, Milano 1960.

TRADUCIBILITÀ COME NESSO RELAZIONALE
E FORMA APERTA NELL'ESPERIENZA ESTETICA
INDAGINE SULLA CREATIVITÀ, IL CORPO
E L'IMMAGINE

Roberta Martucci

1. *La traducibilità a partire dal corpo*

Traducibilità è una parola che sembra poggiare su una struttura comunicativa binaria, suggerisce un movimento da un punto a un altro, implicando la natura traducibile di un elemento in altro. È aggettivo connesso all'oggetto della pratica del tradurre, di quella modalità di comunicazione che consente una mobilità trasversale da una lingua all'altra, da una cultura a un'altra, che potrebbe lasciare spazio a una adattabilità delle forme, dei perimetri della parola e dello statuto ontologico dell'oggetto del tradurre da un universo culturale all'altro. Se il tradurre implica un adattamento da un ecosistema culturale a un altro, in tale ottica la traducibilità risulterà sempre manchevole di qualcosa, un movimento adattivo che porta con sé un'elisione data dall'impossibilità di tradurre in toto parole e lingue appartenenti a un contesto culturale differente da quello di ricezione.

Il discorso diviene ancor più complesso se si af-

fronta il traducibile o si applica la traducibilità, così come è stata intesa sino a ora, al contesto visivo, soprattutto se si applica il tradurre al processo di fruizione e comunicazione per il tramite dell'oggetto artistico; la difficoltà nasce dal tentativo di tradurre la parola, di norma intesa quale naturale manifestazione del pensiero all'interno dello spazio pubblico nonché effettiva manifestazione dei processi di apprendimento dell'uomo e veicolo primario di comunicazione, in immagine, a sua volta considerata veicolo primario della comunicazione non verbale, nonché oggetto principale della produzione artistica. La traduzione della parola in immagine, e viceversa, attiene tanto all'attività artistica quanto alla sfera del quotidiano, in primis perché la comunicazione non è mai esclusivamente verbale o esclusivamente visuale, se si pensa a quanto e come il corpo interagisce e agisce nello spazio, produce suoni non verbalizzati, accompagna questi ultimi con il gesto, elemento imprescindibile di una comunicazione tra parlanti vedenti; inoltre, fuori dallo spazio comune del dialogo e della comunicazione, il gesto, l'azione, attestano l'esistenza dell'individuo che non può non essere agente nel suo esistere, unitamente all'attività cogitativa di cui il corpo è sostrato non secondario. L'origine stessa dell'estetica come ambito disciplinare sancito da Baumgarten prende le mosse dal corpo, dal suo sentire somatico «ad indicare un vivente, senziente, dinamico e percettivo corpo intenzionale»¹, che il primo identifica con le facoltà inferiori dei sensi propri della carne, che privata dell'azione nobilitante dell'anima immortale

¹ R. Shusterman, *Thinking Through the Body: Essays in Somaesthetics*, Cambridge University Press, Cambridge 2012, p. 47.

diviene luogo di tracotanza. Ma dalla percezione del corpo prende le mosse la teoria generale della conoscenza sensibile volta al perfezionamento di quest'ultima², che per il filosofo resta complemento del logico e gnoseologia inferiore, pur riconoscendone il ruolo di pratica normativa, «una disciplina che implica un esercizio pratico o un addestramento volto a conseguire fini utili»³; l'estetica sembra quindi aver in seno alla sua forma primordiale i tratti di una disciplina pragmatista, che parte dal corpo come identità in se compiuta e valevole, identificato come soma, termine più ampio e adatto a designare l'*embodiment* e l'esperienza incarnata che lo riguarda, senza le associazioni problematiche che posso evocare il più generico corpo e la carne. La presente riflessione, che riguarda essenzialmente la comunicazione e l'esperienza, può dirsi somaticamente orientata perché riguarda il corpo, le modalità di esso di fare esperienza e collocarsi nel flusso d'esperienza. Una certa parte della ricerca filosofica occidentale ha individuato nel corpo una prospettiva centrale che struttura il sistema filosofico, celebrandolo come soggettività propositiva che contribuisce a strutturare il mondo piuttosto che essere un mero oggetto fisico tra gli altri, anche se, come vedremo più avanti, quest'ultima condizione assume tutt'altro significato in una relazione d'esperienza dialogica che coinvolge alla pari tutti gli attori della relazione, senza privare il corpo della sua forza somatica.

² A.G. Baumgarten in R. Shusterman, *Estetica pragmatista*, a cura di G. Matteucci, trad. it. T. Di Folco, Aesthetica edizioni, Palermo 2010.

³ R. Shusterman, *Estetica pragmatista*, cit., p. 217.

Anche nell'approccio strettamente pragmatista della somaestetica, la struttura binaria resta e riguarda direttamente il corpo, con la distinzione tra «l'inner somatic experience e l'external somatic representation»⁴, intimamente legati nel comportamento somatico, lasciando la libertà di dedurre che il rapporto di relazione con l'altro dal corpo avvenga per il tramite della rappresentazione e che l'esperienza sia qualcosa che riguarda in primis il corpo ed esso solo, esplicitando l'esperienza di ciò che lo circonda in un atto di rappresentazione. Il tal caso viene confermato lo status di background del corpo, il corpo è medium di osservazione e descrizione del mondo: «io osservo gli oggetti esterni con il mio corpo, posso maneggiarli, esaminarli, camminare attorno ad essi, ma il mio corpo in se è una cosa che io non osservo; per poterlo fare avrei bisogno di un altro corpo»⁵, la visione resta una capacità privilegiata nell'esperienza dell'altro e i due piani del corpo e dell'oggetto ordinario, in generale del mondo fuori dal corpo, restano separati. Si riproduce lo schema di comunicazione lineare del tradurre, con gli spazi vuoti della perdita di significato aperti nel passaggio da un piano all'altro, da un mondo all'altro. Lo spazio vuoto si colma di senso con un cambio di paradigma dalla struttura dell'esperienza-di all'esperienza-con⁶, che suggerisce un flusso esperienziale continuo e dinamico nel quale il corpo si colloca vivendo nell'esperienza, che è

⁴ R. Shusterman, *Thinking Through the Body*, cit., p. 14.

⁵ M. Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, trad. eng. C. Smith, Routledge, London 1962, pp. 90-91.

⁶ G. Matteucci, *Estetica e natura umana. La mente estesa tra percezione, emozione ed espressione*, Carocci, Roma 2019, p. 12.

sempre esperienza estetica, in quanto modalità di relazione⁷, dove il movimento lineare biunivoco lascia il posto alla possibilità aperta che si dà nella forma della traducibilità. Il contenuto estetico non si risolve nel semplice contenuto interno di un atto percettivo, il contenuto esperienziale che inerisce l'*aisthesis* «va oltre il mero *aistheton*. Quest'ultimo indica un contenuto dei sensi inscritto in un ordine interno alla relazione lineare tra soggetto e oggetto»⁸, mentre l'estetico è orizzonte che si espande coinvolgendoci come campo esperienziale che si sottrae al riscontro fattuale, è una compaginazione sensibile, per suo tramite il sensibile si compagina «mostrando materialmente le energie operative che lo innervano analiticamente nel progredire della relazione esperienziale»⁹. In esso la traducibilità si dà come elemento funzionale della relazione estetica, dispositivo di relazione che interessa il corpo, vettore che si colloca sul piano d'esperienza tra gli altri vettori. La traducibilità è il movimento dinamico esperienziale che parte dallo spazio bianco del possibile esperibile in itinere e mutevole in potenza, che introduce a un reticolato di relazioni tra soggetti attivi impegnati in un dialogo in reciproca influenza.

⁷ J. Dewey, *Arte come esperienza*, a cura di G. Matteucci, Aesthetica, Palermo 2020.

⁸ G. Matteucci, *Estetica e natura umana*, cit., p. 46.

⁹ *Ibidem*.

2. *La forma aperta del possibile: tonalità emotive e atmosfere.*

Il rinnovamento della filosofia tra '800 e '900 avviene con la comprensione della soggettività e della vita psichica, integrata alla metafisica moderna che prende le mosse da Cartesio, che ha imposto al mondo una separazione netta tra atti conoscitivi e azioni corporee misurabili, contro l'impostazione dualistica si è mossa la polemica che ha «rivendicato lo spazio autonomo di ciò che è qualità fenomenica, tono vissuto dell'esperienza»¹⁰. La rivendicazione del valore della dimensione emozionale dell'esperienza, definisce le sfaccettature emotive che caratterizzano la modalità esperienziale del soggetto, illuminando l'esperienza umana in tutta la sua complessità e spessore; con la riabilitazione della dimensione affettiva, che diviene chiara con la ricorrenza dei concetti di *Gefühlsverhalten* e *Lebensverhalten*, la dimensione emozionale dell'esperienza si colloca prima della distinzione tra soggetto e mondo¹¹. La, presunta, radicale separazione tra soggetto e oggetto ritrova una forma di comunione in un livello di unità originaria che precede la scissione e in cui si radica «l'elevato valore filosofico delle tonalità emotive»¹².

Ogni tonalità emotiva è accordo¹³, lasciando emer-

¹⁰ S. Giannusso, *La forma aperta. L'ermeneutica della vita nell'opera di O.F. Bollnow*, Franco Angeli, Milano 2008, p. 81.

¹¹ W. Dilthey, *Gesammelte Schriften*, VIII, FB&C LTD, London 2018, pp. 70, 86.

¹² O.F. Bollnow, *Le tonalità emotive*, a cura di D. Bruzzone, Vita e pensiero, Milano 2009, p. 40.

¹³ Ivi, p. 39.

gere come nel concetto di *Stimmung* risuoni¹⁴ una componente musicale e pittorica. Le sfumature cromatiche in cui si modulano le tonalità emotive è l'accordarsi su un certo tono della persona che esperisce ed è coinvolta nella specifica esperienza emotiva, un accordo che riguarda ogni aspetto della persona, interno ed esterno, che indistintamente riguarda il corpo e la psiche, la carne e la mente. La coloritura della condizione emotiva vissuta e delle sue sfumature non è una metafora, le *Stimmungen* sono le «forme più semplici e originarie in cui la vita umana diventa consapevole di sé in una maniera già sempre colorata, con una valutazione e una presa di posizione determinata»¹⁵. Lo spazio emotivo viene pensato come momento cromatico, una relazione vitale¹⁶ che si dà nello spazio e nel tempo e mediato dal linguaggio, dove le variazioni tonali nel campo esperienziale delineano ogni situazione della vita umana. Il discorso sulle tonalità emotive diviene interessante in quanto ricerca asistemica su quel livello originario che è il piano emotivo in cui la distinzione tra sé e mondo non c'è ancora, un piano dinamico di armonie cromo-sonore variabili, un'oscillazione delle curve connettive che suggeriscono una distinzione tra ricchezza delle sfumature emotive e linearità intenzionale dei sentimenti, che presuppongono sempre un oggetto di riferimento. La ricchezza e la complessità delle tonalità emotive ricorda la possibilità di una fenomenologia e antropologia filosofica che prende in esame la totalità dei vissuti dell'esperienza lasciando

¹⁴ S. Giammusso, *La forma aperta*, cit.

¹⁵ O.F. Bollnow, *Le tonalità emotive*, cit., p. 33.

¹⁶ S. Giammusso, *La forma aperta*, cit., p. 209.

emergere uno sfondo vitale in cui ogni aspetto della possibilità d'esperienza si mostra prima della scissione tra sé conoscente e oggetto conosciuto¹⁷, un campo tensionale che comprende la vita psichica nella sua interezza e sfaccettature, e il corpo, la carne vivente e pulsante a ogni gesto, che reagisce al vissuto e lo determina. Il superamento della scissione tra soggetto e oggetto, in un movimento discendente verso ciò che precede la verbosità del rapporto intenzionale del soggetto verso l'oggetto, rimanda alla realtà antepredicativa teorizzata con l'atmosferologia, aprendo un varco su quel «prius qualitativo-sentimentale» che sono le atmosfere «spazialmente effuso nel nostro incontro sensibile con il mondo»¹⁸. La ricerca proposta da Griffero, fa luce sulla sfera a-riflessiva che attiene alla spontaneità dell'esperienza del mondo da parte del soggetto, eludendo i confini ben netti di un'ontologia classica. L'atmosfera non è la cosa con cui entra in relazione il soggetto conoscente, ma le molteplici atmosfere possibili avvolgono tale relazione conoscitivo-esperienza. Le atmosfere sono quasi-cose, insieme espressivi favoriti da un assetto percettivo impreciso e sfocato che costringe «ad escludere, più di quanto già non si faccia con le espressioni “semplici”, che esprimere implichi un'attività psichica o, peggio ancora, intenzionale»¹⁹. Così il fulcro dell'asse espressivo lascia il soggetto eccedendo i confini del suo agire; si definiscono qualità espressive ineren-

¹⁷ Ivi, p. 83.

¹⁸ T. Griffero, *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Mimesis, Sesto San Giovanni 2010, p. 7.

¹⁹ Id., *Fisiognomica emozionale. Affordances, estasi, atmosfere*, «Lebenswelt», 6 (2015), p. 57.

ti a luoghi, persone, eventi, l'espressività diviene un senso comune, asserisce Griffero, effuso nello spazio vissuto o condensato in elementi particolari. Le atmosfere sono quasi cose situate tra soggetto e oggetto, ma non con un ruolo connettivo tra i due, gli insiemi espressivi che sono le atmosfere precedono la separazione logica di soggetto e oggetto, sono campi di forze che coinvolgono il soggetto in una forma di reciproca influenza, richiedendo dal soggetto un atteggiamento corrispondente²⁰, una relazione interattiva che riammette un riferimento alla componente musicale, al vibrare delle corde sonore atmosferiche in armonia interattiva con il corpo percipiente e rispondente, che presuppone un percepire atmosferico che non coincide con il solo percepire organico-sensoriale «il quale alla percezione atmosferica contribuisce indubbiamente, ma senza esserne la condizione sufficiente»²¹; la ricezione è possibile per via di una comunicazione proprio corporea: nel pieno del corpo-proprio, *Felt-body* schmitziano, il corpo è senziente e sentito a pieno, nel riverbero della vibrazione mossa dalla reciprocità dialogica con l'altro da sé, una comunicazione con gli insiemi espressivi che sono le atmosfere. Non è mera estensione della rigida azione funzionale delle parti del corpo, definite in relazione alla finalità del gesto, è una comunicazione che implica un coinvolgimento patetico del corpo proprio, tanto da riorientare inconsapevolmente il percipiente²². Un corpo proprio è il corpo vissuto, il corpo che prescinde i limiti della

²⁰ Ivi, p. 59.

²¹ Ivi, p. 58.

²² H. Schmitz, *System der Philosophie*, III. 5, Die Wahrnehmung, Bonn, Bouvier, 1978, pp. 31-32.

percezione come accumulazione dei soli dati sensibili e organo-specifici, la cui comunicazione, che lo coinvolge come esperienza estesa, è fondata su «qualità espressive che tali percetti contengono sotto forma di forze dinamiche immanenti, di fisionomie proprio corporee isomorficamente presenti nel Leib del percipiente e nel Leib del suo intorno»²³. Griffero riesce a suggerire una linea analitica che riconosce nella comunicazione proprio corporea un ponte analogico tra il percepito e il sentire proprio corporeo, rimarcando la centralità della vibrazione sonoro-cromatica che dalla sintonia alla dissonanza non suggerisce un'armonia complementare, né la necessità di una forma conchiusa in un'ideale compiutezza, ma l'ampliamento dello spazio conoscitivo-esperienziale come vissuto estetico, che attiene all'esperienza in quanto esperienza estetica. La dominazione soggettivistica dello spazio si riduce, l'altro dal soggetto acquista qualità espressive sue proprie che non sono date dal soggetto, esse sono coloriture, insieme espressivi, affordance²⁴ che hanno una risonanza nel vissuto del percipiente tonalizzando quel che vi è intorno.

²³ «Si tratta di tensioni direzionate insite nello stimolo percettivo (R. Arnheim, *Verso una psicologia dell'arte*, cit., p. 68). È una lunga storia, che va dal riconoscimento dei movimenti virtuali (ancorché limitati a certe parti anatomiche) della percezione, attraverso l'azione attrattiva sull'osservatore da parte degli oggetti ottici, sino alle *Bewegungssuggestionen* di Schmitz. Cfr. in particolare M. Palágyi, *Wahrnehmungslehre*, Barth, Leipzig 1925, p. 106; G. Révész, *Die Formenwelt des Tastsinnes*, I, Nijhoff, Den Haag 1938, p. 91 (T. Griffero, *Fisiognomica emozionale*, cit., p. 59).

²⁴ J. Gibson, *Un approccio ecologico alla percezione visiva*, il Mulino, Bologna 1999, pp. 220, 215.

3. Esperienza enattiva e ruolo della creatività

La riduzione della distanza tra soggetto e oggetto, che potremmo indicare come riconciliazione sotto il segno di una espressività diffusa che riguarda entrambi, implica il superamento di una struttura antropocentrica che distingue con nettezza tra il soggetto che determina il rapporto di relazione, ossia il soggetto-agente-pensante, e l'oggetto del moto d'azione che lo subisce. La struttura binaria che mette in rapporto di netta separazione soggetto e oggetto, direzionata dal primo, si ripropone nella complessa struttura del soggetto stesso, in quanto identità articolata nella sua dimensione non strettamente corporea, in quanto essere vivente in primis pensante, con la conseguente relegazione dell'apparato corpo-percettivo a una condizione accessoria e minoritaria. Il dualismo cartesiano impone una strutturazione del reale che conferisce preminenza assoluta alla facoltà cogitativa sancendo la centralizzazione di un soggettivismo assoluto che priva dello stesso grado di legittimità il non-cogitante, che sia esso il corpo percipiente o il percepito. L'aleatoria *psyché*, ha lasciato il posto all'indagine sul comportamento umano, e sui bisogni emotivi, e l'area di azione della psiche, unitamente alle capacità cognitive dell'uomo e al funzionamento determinante del cervello, diventano misura e delineazione del mondo. Eppure, la cognizione nasce dall'agire, dal modo proprio del corpo di muoversi nello spazio, di interagire dinamicamente con l'altro da se, con l'ambiente naturale *embedded*, con il quale si relazione l'agente *embodied*²⁵. Le di-

²⁵ F.J. Varela, E. Thompson, E. Rosch (eds), *The Embodied Mind*, Mit Press, Cambridge (MA) 2019.

namiche senso-motorie dell'organismo incarnato coincidono con l'emergere delle strutture cognitive della mente; l'esperienza cosciente produce, crea, si muove dalla percezione enattiva dell'altro, dal gesto, dal moto diretto reattivo, a sottolineare la centralità dell'*action* consapevole. La percezione del mondo è sua conoscenza consapevole e l'esperienza percettiva implica una necessaria partecipazione del corpo, del soggetto cognitivo che agisce in relazione all'ambiente in cui è collocato e alle interazioni che vengono a stabilirsi con esso. Parte della ricerca cognitivista che sottolinea la funzione enattiva della percezione²⁶, fa luce sulla centralità della relazione cervello-corpo-ambiente, su come l'elaborazione cognitiva sia legata al concetto di contingenza senso-motoria, per quanto resti un approccio *brain based*, non suggerisce un'organizzazione gerarchizzata sotto il profilo etico dei tre elementi della relazione, riabilitando il ruolo del corpo e del sistema relazionale che è alla base di ogni possibile conoscenza. Con la teorizzazione dell'*embodied cognition* si riconosce che l'attività neurale è incarnata nelle dinamiche senso-motorie che coinvolgono il soggetto cognitivo e l'ambiente circostante.

Embodiment è dato in italiano come incarnazione, rendersi corpo tangibile, materia plasmabile, parola che rimanda con immediatezza alla sfera del sacro, per cui l'essere spirituale assume un corpo fisico, il divino si fa carne. La carne si oppone allo spirituale, che discende verso terra per solcare le pendici della carne mortale. Allo stesso modo l'idea, anch'essa

²⁶ G. Colombetti, E. Thompson, *Il corpo e il vissuto affettivo. Verso un approccio enattivo allo studio delle emozioni*, «Rivista di estetica», 37 (2008), pp. 77-96.

realtà dalla consistenza aleatoria, si incarna quando assume i connotati della vibrante immagine plastica. L'immagine è una componente tangibile del nostro eloquio, l'immaginare un atto imprescindibile del nostro agire e pensare, l'immaginare il possibile e l'impossibile quale sprone creativo, atto intuitivo che conduce il percipiente analitico nella relazione conoscitiva con il mondo, dell'esperienza estetica che avviene anche grazie alla creatività.

La creatività è un «aspetto costitutivo dell'esperienza umana, non soggetto a mutamenti sociali e culturali»²⁷, Garroni ne riconosce il ruolo di facoltà regolativa della conoscenza e dell'azione umana, presupposto della capacità di determinare le decisive trasformazioni di pratiche e modelli cognitivi, emancipando la creatività da ogni residuo teologico, ammantata di un'aura di spiritualismo romantico che associa l'attività creativa alla sola immaginazione, in opposizione alla conoscenza discorsiva, al linguaggio ordinario, alla ricerca logico-razionale sperimentalmente valida. La creatività in quanto procedura adattiva attraversa trasversalmente il regno animale, assumendo nell'animale-uomo le peculiari caratteristiche di consapevole e pienamente cosciente applicazione di una regola, il che induce a colmare lo iato storicamente delineato dalla cultura occidentale che separa la creatività dalla conoscenza discorsiva, dal linguaggio ordinario, dalla scienza razionale dall'ordinato andamento lineare della deduzione sperimentale. Garroni ci ricorda l'esistenza della legge quale vincolo e garanzia di libertà della creatività stessa,

²⁷ P. Virno, *Prefazione*, in E. Garroni, *Creatività*, Quodlibet, Macerata 2010, p. 10.

svincolandosi dal modello di attività spirituale priva di vincoli e presupposti la «cui funzione è stata di rendere incommensurabile l'esperienza umana a quella di tutti gli altri organismi viventi»²⁸; la riduzione dell'attività creativa all'impossibilità di spiegazione, vista come qualcosa di ineffabile, riduce la possibilità di individuare o tentare di comprendere i rapporti intercorrenti tra tutte le parti della relazione estetica e a tal proposito, per comprendere lo spazio di relazione come possibilità di e nella traducibilità, possiamo fare riferimento alla sorprendente ricerca di Garroni, che ci ricorda la coppia legge-libertà quale vincolo e presupposto necessario della creatività, che trova posto esattamente nello spazio aperto tra la conformità alle leggi, che costituiscono la forma della natura, e il fatto che tale conformità possa accordarsi «con la possibilità degli scopi che in essa debbono essere realizzati secondo le leggi della libertà»²⁹.

La creatività si dà nell'applicazione della regola, manifestandosi unicamente nel corso della sua esecuzione, dal momento che la libertà creativa risiede tanto nella modalità di applicazione di una regola in un singolo caso particolare, quanto nella specificazione di una legge naturale, in riferimento a fenomeni contingenti, così alla stessa maniera la creatività in quanto procedura adattiva si dà nell'uso normativo di un principio intellettuale di tipo universale. Grazie alla rilettura della *Critica della facoltà di giudizio*, Garroni supera la contrapposizione tra libertà e necessità, sottolineando come la norma non solo non sia lesiva

²⁸ Ivi, pp. 11-12.

²⁹ I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, a cura di E. Garroni, H. Hohenegger, Einaudi, Torino 2011, p. 21.

dell'agire creativo ma necessaria per la sua manifestazione, a partire dalla corrispondenza tra momento applicativo e momento creativo, dando risalto al valore di quello spazio indefinito di infinite possibilità che si estende tra «il contenuto di una norma e ciò che si fa o dice nell'adempiarla»³⁰. L'attenersi a una regola, non preclude la libertà di esercizio della volontà individuale e della libera intersecazione di relazioni molteplici e connesse tra più soggetti agenti, siano essi animati o inanimati, includendo i rapporti di vibrante influenza riguardanti le atmosfere; la produzione del nuovo è la *phronesis*³¹ come abilità nel modulare un criterio generale nel frangente della sua applicazione, come quella modulazione armonica propria a un tempo delle tonalità emotive e delle sfumature atmosferiche, che consente di modulare abitudini peculiari e paradigmi epistemologici verso le molteplici opzioni possibili percorribili, o anche fondabili *ex novo*, nell'atto di applicazione della regola.

La legge è condizione necessaria ma non sufficiente alla procedura adattivo-creativa, dal momento che la legge non prescrive le modalità della sua applicazione; in quanto regola è qualcosa di generale che «non contiene in sé analiticamente il particolare»³², indicando in linea di massima l'ambito e le modalità di applicazione possibili ma non la modalità specifica né la sua applicazione particolare; ogni applicazione-ludica o verbale suppone sempre una qualche regola, ma non necessariamente, e in linea generale mai, è interamente spiegata da quella regola, e nella apertura

³⁰ P. Virno, *Prefazione*, in E. Garroni, *Creatività*, cit., p. 17.

³¹ Arist. *EN*.

³² E. Garroni, *Creatività*, cit., p. 106.

incolmabile sussistente tra la norma e la sua effettiva applicazione risiede la creatività, con le molteplici possibilità della sua applicazione. Il fare, il dire, l'agire è creativo, creative sono le diverse azioni, talvolta in reciproca contraddizione, che conseguono a una stessa norma, come pluralità di comportamenti creativi che si dipanano da uno stesso principio normativo, come innumerevoli giochi creativi che sono la relazione estetica relativa ai diversi attori di uno stesso gioco.

Lo spazio aperto, la forma aperta, è sede del momento creativo come reciprocità dialogica attraverso la quale interagiscono in una relazione estetica di reciproca influenza la complessità somatica e l'altro da sé spazio-corporeo, che si concretizza nell'esperienza o nell'oggetto, ravvisabile anche nell'oggetto artistico. Tale spazio in quanto forma aperta si dà come possibilità dinamica nella traducibilità, in quanto rapporto di relazione, traducibilità in quanto azzeramento dei limiti della necessità del tradurre come atto compiuto e finito, limitato.

La possibilità o forma aperta, implica la possibilità di movimento, il costante fluire tra gli oggetti, i componenti agenti nello – e dello spazio, che caratterizzano l'esistente.

4. Struttura triadica in seno alla traducibilità

La creatività viene individuata come facoltà normativamente determinata, là dove l'assenza riduce il comportamento umano al modello stimolo-risposta, quale assenza totale dell'atto di scelta e configurazione del corpo-uomo a macchina-uomo, con sole capa-

cità di risposte automatiche estranee alle componenti della capacità trasformativa e rivoluzionaria. Caratteristica della creatività è quella di essere capacità innovativa.

La creatività è un tratto pertinente del comportamento umano ed è il risultato di un modo diverso di usare e organizzare gli strumenti a disposizione rispetto agli altri animali non umani. Ben lungi da ogni forma di antropocentrismo e spiritualismo, la differenza risiede nella ricerca e nella produzione del nuovo, una capacità poetica che investe diversi aspetti del comportamento umano, irriducibile alla sola struttura causa-effetto responsiva della base biologica e fisiologica. Ne è indicatore proprio il linguaggio nella più banale delle sue forme come linguaggio ordinario, inteso proprio nella sua forma debole «come la sedimentazione, l'intreccio, l'*overlapping* di vari usi linguistici, specialistici e non, che diventano in tal modo la base obbligata del pensiero riflesso»³³. Di contro all'*ordinary language*, di impianto analitico e metalinguaggio della riflessione specialistica, il linguaggio ordinario non si esprime con rigore, è un organismo vivo e reattivo, in costante mutamento e movimento che manifesta il mutamento del corpo socioculturale. Per quanto il linguaggio ordinario sia eterogeneo e stratificato, organo ricco di sfumature e sfaccettature semantiche, nel linguaggio comune trova ancora posto quella netta separazione tra natura e cultura, intelligenza e istinto di matrice cristiano-cartesiana propria della stessa struttura binaria che conferisce preminenza all'intelligenza come antidoto all'ineluttabile, all'istinto, in quanto

³³ Ivi, p. 43.

meccanica adeguazione a leggi prescritte, un sistema comportamentale descritto secondo nessi causali retti presumibilmente da leggi immutabili e ben lontane dall'essere duttili, rigidamente messe in atto con otusa adeguazione alla norma prescritta, contro al piccolo mondo culturale caratterizzato dal cambiamento e incline alla trasformazione, alla creatività³⁴. Se tale struttura diadica, inscritta tra le frange del linguaggio comune, rende merito del ruolo costruttivo e trasformativo della creatività, consentendole di emanciparsi dal lascito romantico del creativo quale attitudine naturale dall'origine non bene definita, descritta con il ricorso alla fallacia giustificativa del caso, facoltà sentimentale più che sensitiva scevra da una salda connessione con lo strumento della ragione, dall'altro si fa portatore della netta distinzione tra il cieco meccanicismo adattivo della specie, che segue l'andamento lineare del tempo in maniera acritica, e la volontà creativa e produttiva appannaggio del solo umano, che elude i vincoli normativi a favore dell'istinto a-logico. La struttura diadica sembra costringa la norma stessa entro i limiti della rigidità dei ruoli e modi operativi del comportamento in quanto cieca applicazione per istinto dei dettami, senza neanche la concessione di un'attenuante, quale potrebbe essere l'approssimazione alla norma stessa come atto mimetico che lascia aperto uno scarto distintivo rispetto al ricalcare con perfetta aderenza i margini prescritti. Il linguaggio comune resta conforme all'unità oppositiva di istinto e intelligenza rivelando, però, la questione centrale dell'innovazione in quanto creatività, analizzabile in ambito tanto linguistico quanto visivo,

³⁴ Ivi, p. 44.

in quanto categoria regolativa del comportamento la cui componente determinante, sul piano evolutivo, è la comunicazione e il linguaggio. La complessità del comportamento e del linguaggio umano non può essere limitata alla casualità come pseudo spiegazione dei primi momenti dell'innovazione umana. Ne risulta una spiegazione approssimativa e del tutto insufficiente di fenomeni non osservabili. In questo caso il linguaggio più formale diviene pseudo scientifico avanzando delle spiegazioni insufficienti che assumono il valore di espressioni indeterminate. Proprio il linguaggio ordinario rivela una ricchezza declinabile in molteplici sfaccettature, rivelando tante possibilità quanti sono i giochi linguistici in cui si è coinvolti in quanto prassi sottoposta a regole.

Il comportamento umano si configura meglio come struttura triadica ben descritto dalla terzina segno-oggetto-interpretante di Peirce, in cui il segno/rappresentante «è una funzione in cui un'entità è posta per un interpretante e in relazione a un oggetto»³⁵, la relazione intercorrente tra il segno (Primo) e il suo oggetto (Secondo) è una relazione triadica genuina tale da determinare l'interpretante (Terzo) che «assume la stessa relazione triadica con l'oggetto con cui quel segno ha relazione»³⁶. La linea retta immaginaria che si traccia tra stimolo-oggetto o stimolo-segno, che genera una risposta corrispondente, proprio del sistema binario, assume movimenti di scambio costante che si muove e muove i punti nodali identificati nei tre elementi sopra descritti, che porta a centrare

³⁵ G. Proni, A. De Tienne, V. Colapietro, W. Nöth, *Peirce and image 2*, «working papers», 366-367-368 (2007), p. 2.

³⁶ E. Garroni, *Creatività*, cit., p. 60.

l'attenzione sul movimento stesso, sulla relazione semiotica al di fuori della quale nessuno dei termini indicati può essere descritto³⁷, e nella cui relazione con gli altri elementi risiede la loro ragion d'essere. Secondo il referenzialismo tradizionale il segno sta semplicemente per l'oggetto, già conosciuto e determinato, non come riferito all'oggetto ma concepito come l'equivalente, il riflesso dell'oggetto che costituisce il suo significato. Il superamento del binarismo segno-oggetto e segno-significato mostra ancora una volta i limiti della struttura stimolo-risposta, dal momento che l'oggetto o il segno non sono meri stimoli di cui il segno o l'interpretante dovrebbero costituire una risposta.

La relazione semiotica esplicita il dinamismo di un movimento non lineare, proprio quel movimento dinamico che è la traducibilità come nesso comunicativo-esperienziale che riguarda la complessità comportamentale intesa come continua riorganizzazione della relazione che ne esplicita le innumerevoli sfaccettature, le sfumature e la «continua riorganizzabilità»³⁸; una relazione triadica perché tre sono i suoi elementi principali che danno luogo a una «semiosi illimitata»³⁹, già debitrice di una prima sostanziale distinzione tra *Sinn* e *Bedeutung*, come indicata da Frege in precedenza, aprendo una prima fenditura nella coltre del referenzialismo del significato

³⁷ N. Salanitro, *Peirce e i problemi dell'interpretazione*, Silva, Roma 1969.

³⁸ E. Garroni, *Creatività*, cit., p. 61.

³⁹ Cfr. C.S. Peirce, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, ed. by C. Hartshorne, P. Weiss, A.W. Burks, 8 vol., Belknap, Cambridge 1966; U. Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano 1981.

quale identità tra segno/parola e l'oggetto, secondo il quale le espressioni linguistiche hanno un certo significato perché stanno per oggetti del mondo, il segno come denotazione immediata dell'oggetto reale, della realtà in quanto misurabile, verificabile e dimostrabile sul piano sperimentale, identità che esclude la possibilità di nominare il non reale, il fantastico o mitologico, proprio quella componente del mondo considerata appannaggio del mondo del arti, della narrazione guidata dalla fantasia che connota la creatività, quella capacità del soggetto dotato di coscienza considerata altra rispetto al reale vivere quotidiano. La prima emancipazione dalla stretta linearità immediata di segno-oggetto è data dalla diversità nel modo di darsi di ciò che è designato, la prospettiva da cui l'oggetto è dato, o è colto, il suo senso (*Sinn*).

5. Segno, immagine e ruolo della rappresentazione

L'isomorfismo linguaggio-realtà non tiene conto della molteplicità e degli infiniti cromatismi del linguaggio verbale e della creatività visiva, l'insieme di cose che sono parte della ricerca umana che riguarda anche l'intrattenimento visivo e coinvolge anche il canone del bello e l'artefatto. Il riconoscimento del ruolo della creatività nei processi comunicativi e conoscitivi umani è un momento cruciale che consente l'uscita dalla bidimensionalità dell'immagine ridotta alla sola superficie piatta, prendendo in esame l'aspetto semiotico e semantico dell'immagine, nonché la sua complessità, sia che si tratti di immagine non tangibile, del tipo che attiene al linguaggio, o di quella materiale alimentando il complesso discorso intorno

a mimesi e realismo che diviene ancor più tenace nel caso dell'immagine fotografica, con il riferimento alla sua riproducibilità e la presa in esame del corpo proprio dell'immagine, del suo spazio proprio e del suo tempo.

Nel vaglio di un gioco di «libera variazione quali sono i confini che spettano alla sensatezza di un termine»⁴⁰, l'indagine del concetto riguarda anche i termini associati ai modi del percepire tra cui quello del vedere. Il vedere è facoltà umana che si connette esplicitamente al concetto del creare, come abilità di produrre per immagini e suggerisce, inoltre, quell'esplicita connessione tra le sfumature del linguaggio ordinario e i molti modi del vedere in quanto forme di elaborazione per immagini e i modi di interazione per mezzo delle immagini stesse. Immagine e rappresentazione sembrano suggerire lo stesso movimento, perché «immagine è l'imitazione della forma esterna di un oggetto»⁴¹, e *Darstellung* è la rappresentazione di ciò che si è visto; «come concetto di copia è molto elastico, e con esso il concetto di ciò che si è visto. Questi concetti sono intimamente connessi (e questo non vuol dire che sono simili)»⁴². La rappresentazione non si limita a essere una copia esatta dell'originale di riferimento, in quanto elastica implica la possibilità di una variazione necessaria anche alla luce del fatto

⁴⁰ P. Spinicci, *Lezioni sulle «ricerche filosofiche» di Ludwig Wittgenstein*, CUEM, Catania 2002, p. 286.

⁴¹ E. Gombrich, *Meditations on a Hobby Horse, and Other Essays on the Theory of Art*, Phaidon, London; ed. it. *A cavallo di un manico di scopa. Saggi di teoria dell'arte*, trad. di C. Roatta, Einaudi, Torino 1971, pp. 3-4.

⁴² L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, a cura di M. Trincherò, Einaudi, Torino 2014, p. 233.

che riguarda il pensare e il comunicare, anche verbalmente, per immagini. L'elasticità del concetto di vedere, a partire dall'impiego differenziato della parola, apre nuove possibilità che non si limitano alle facoltà della vista ma riguardano l'immagine nelle sue differenti sfaccettature. Il vedere-come introdotto da Wittgenstein ha aperto la strada verso una ricca ricerca estetica intorno alla rappresentazione e al vedere, conducendo più tardi alla teoria del vedere adeguato alle rappresentazioni teorizzata da Wollheim, che si muove in maniera più specifica intorno al problema all'arte e dei suoi oggetti, nonché intorno alla questione del rapporto tra medium e rappresentazione con il concetto del vedere-in. Il vedere-come è l'esperienza del notare un aspetto, il vedere una somiglianza, con una categorica differenza tra l'oggetto del vedere-come e quello del vedere un oggetto specifico, «ciò che chiamo percezione semplice»⁴³. L'oggetto dell'indagine non è capire le cause della distinzione, ma descrivere il concetto e «il posto che esso occupa tra i concetti d'esperienza»⁴⁴. Con la successiva ricerca di Wollheim il vedere si amplia ma soprattutto viene ricercata una definizione di rappresentazione che non si basi sulla sola somiglianza, la cui attribuzione già si pone sul terreno della prima e non può valere a spiegarla⁴⁵. Il processo di distinzione dalla sola somiglianza conduce a una ricca riflessione sui modi di percezione dell'immagine, in particolare dell'opera

⁴³ R. Wollheim, *L'arte e i suoi oggetti*. Appendice: vedere-come, vedere-in e rappresentazione pittorica, Christian Marinotti, Milano 2013, p. 139.

⁴⁴ L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, cit., p. 228.

⁴⁵ R. Wollheim, *L'arte e i suoi oggetti*, cit.

d'arte, tentando di trovare una soluzione al costante movimento dal vedere al vedere notando un aspetto, e dall'immagine al medium, che secondo l'autore caratterizza il vedere-come. Nel passaggio dal vedere-come al vedere-in si passa anche dalla riflessione sul concetto tra gli altri di esperienza, alla descrizione del vedere-in come peculiare capacità percettiva che riguarda la rappresentazione in quanto oggetto di fruizione, una capacità della visione in un'unica esperienza simultanea «dotata di due aspetti, uno configurazionale (la percezione della superficie dipinta), e l'altro riconoscitivo (la percezione di ciò che viene rappresentato)»⁴⁶. Il possibile affiancamento dei due modi del vedere (vedere-come e vedere-in) sembra spiegare o far riferimento a due aspetti essenziali della stessa capacità rappresentativa, che resta però ancorata alla figura come oggetto di osservazione, ritrovando altrove un'ulteriore ampliamento con il riferimento più esplicito ai processi immaginativi (come già detto solo uno degli aspetti della creatività come facoltà adattiva più ampia), come accade nell'argomentazione di Walton e in Gombrich, dove l'osservazione del gioco fanciullesco della riformulazione immaginativa della scopa come cavallo⁴⁷, diviene sco-

⁴⁶ S. Velotti, *La filosofia e le arti. Sentire, pensare, immaginare*, Laterza, Roma 2022, p. 41.

⁴⁷ «Come definirlo? Forse “immagine di cavallo”? È un'etichetta che non sarebbe accettata dai compilatori di un piccolo famoso dizionario che ho qui davanti a me, il Pocket Oxford Dictionary. Per loro, infatti, “immagine è l'imitazione della forma esterna di un oggetto”, e certo la forma esterna di un cavallo qui non è imitata. Ma noi potremmo rispondere: tanto peggio per la “forma esterna”, quell'impalpabile avanzo della tradizione filosofica greca, che da tanto tempo domina il linguaggio dell'estetica.

perta di un'ulteriore capacità narrativa, dove parola e immagine si incontrano in una rappresentazione, che si svincola dal rapporto di somiglianza con l'oggetto per seguire convenzioni arbitrarie, conferendo al nuovo gioco ricreato una dignità di realismo, vissuto a pieno dal corpo coinvolto e da tutte le sue parti.

La possibilità di un'apertura della rappresentazione attraverso l'integrazione della facoltà immaginifica apre alla diversificazione delle molteplici sfumature che può assumere l'esperienza con l'oggetto, in un gioco di armonie che si accordano con le affordance degli oggetti e che risuonano nella creatività. Propria della mente creativa, quale è quella umana, che usa la componente immaginifica come base dell'intrattenimento e della risoluzione di problemi, la creatività è il «processo del far nascere qualcosa di nuovo»⁴⁸, la capacità di creare l'utile e l'inutile (in questo caso indicativo dell'artefatto; genericamente identificato

Per fortuna nel solito dizionarietto troviamo un'altra parola che forse si mostrerà più duttile, la parola rappresentazione. Rappresentare, vi leggiamo, può essere usato nel senso di “evocare per mezzo di una descrizione o di un ritratto o della fantasia, raffigurare, porre la copia somigliante di qualche cosa di fronte alla nostra mente o ai nostri sensi, servire come o essere intese come somiglianza... stare al posto di, essere un esempio o campione di, prendere il posto di, essere un sostituto per”. Il ritratto di un cavallo? No davvero. Cosa che sostituisce il cavallo? Sì. Questo sì. Forse in questa formula c'è più di quanto sembri a prima vista» (E. Gombrich, *Meditations on a Hobby Horse, and Other Essays on the Theory of Art*, Phaidon, London 1963; trad. it. C. Roatta, *A cavallo di un manico di scopa. Saggi di teoria dell'arte*, Einaudi, Torino 1971, pp. 3-4).

⁴⁸ R. May, *The Nature of Creativity*, in H. Anderson (ed.), *Creativity and Its Cultivation*, Interdisciplinary Symposia on Creativity, Harper & Brothers, New York 1959, p. 55.

come bello e talvolta come interessate, l'inutile si afferma come categoria estetica più adeguata a definire l'oggetto d'arte, non finalizzato a uno scopo e dunque all'utile e non necessariamente bello, soprattutto a partire dall'integrazione di nuove categorie estetiche come il *kitsch*), come capacità adattiva dell'uomo la creatività è «trovare il modo di risolvere perplessità non limitato alla persona altamente dotata, ma è il diritto di nascita di ogni persona dotato di talento nella media»⁴⁹. Non possiamo descrivere la creatività senza fare accenno alla rappresentazione, che innerva il vivere comune, caratterizza il linguaggio ordinario e il linguaggio visivo, separati solo entro lo spazio della distinzione formale e riconciliati nella continuità dell'esperienza estetica entro il flusso della possibilità traduttiva.

⁴⁹ E.R. Hilgard, *Creativity and Problem-solving*, in H. Anderson (ed.), *Creativity and Its Cultivation*, Interdisciplinary Symposium on Creativity, Harper & Brothers, New York 1959, p. 162.

INDICE DEI NOMI

- Adorno, T.W. 17, 115, 137
- Barthes, R. 10, 109-125, 127-129, 145, 148, 151, 154-156
- Baumgarten, A.G. 216-217
- Benjamin, W. 77, 83, 137, 162, 164-166, 174, 206, 210-211
- Benveniste, É. 116-118
- Berger, J. 155
- Bergson, H. 199
- Bizet, G. 93
- Bolter, J.D. 81, 84
- Brühl, C.F.M.P. von 50-51, 53, 56, 62, 65-67, 70
- Bruno, G. 208
- Busch, F. 97-98
- Butler, J. 153
- Calderón de la Barca, P. 171
- Calvino, I. 122
- Chanter, T. 137
- Danto, A. 143
- De Vos, L. 25-26, 32
- Deleuze, G. 10, 139, 154
- Derrida, J. 124, 125
- Descartes, R. 220
- Di Pietro, S. 61, 192
- Didi-Huberman, G. 204
- Duque, F. 19, 30
- Durand, F.A. 66
- Eberwein, F.C.A. 66, 67
- Eckermann, J.P. 66, 71
- Eco, U. 51-52, 62, 64, 123, 129, 234
- Engel, J.J. 168-169, 171
- Entwistle, J. 149
- Farina, M. 23, 43

- Fidia 61
 Fischer-Lichte, E. 11, 168-169, 173, 180
 Foucault, M. 10, 118, 135, 141
 Fourier, C. 114
 Frege, F.L.G. 234
 Freud, S. 112, 126

 Garroni, E. 227-228, 233-234
 Giovanni 68
 Goethe, J.W. 9, 47-48, 50-73, 162, 164, 168
 Gombrich, E. 236, 238-239
 Griffero, T. 222-224
 Grotowski, J. 170-171
 Grusin, R. 81, 84

 Halbig, C. 21
 Handke, P. 199, 200-202, 204, 206, 211, 213
 Haraway, D. 147
 Hegel, G.W.F. 15-18, 20, 22, 25-28, 30-31, 33, 39, 40, 42-44, 143
 Heidegger, M. 115
 Herder, J.G. 64
 Hess, J. 100
 Hesse, M. 90
 Hotho, H.G. 16, 17, 26, 41-42
 Huillet, D. 100
 Humboldt, W. 162, 164

 Ignazio di Loyola 114

 Jacobi, F.H. 15, 59
 Jakobson, R.O. 51

 Karajan, H. von 99
 Klingemann, E.A.F. 65
 Kristeva, J. 113

 Lacan, J. 112, 128
 Lacoste, J. 68, 69, 71
 Lakoff, G. 192
 Liebermann, R. 100
 Lips, J.H. 53-54, 56
 Lukács, G. 137
 Lutero, M. 73, 163

 Marrone, G. 145, 153
 Marx, K. 126
 Mauri, F. 213
 McLuhan, M. 83-84
 Mejerchol'd, V.È. 170-171
 Menotti, G.C. 93
 Merleau-Ponty, M. 171, 209
 Mirone di Eleutere 58
 Mosè 54-56, 59, 100
 Mounin, G. 122, 123
 Murillo, B.E. 9, 16, 41, 43-44

 Niethammer, F.I. 15
 Nietzsche, F.W. 114, 192
 Nuzzo, A. 21, 23

 Peirce, C.S. 123, 234
 Perilli, A. 213
 Pietro 61
 Plotino 61

- Preminger, O. 93
Prete, A. 177
Puccini, G. 100
- Radziwiłł, A.H. 66
Radziwiłł, F.D.L.P. di Prussia in 50
- Rancière, J. 10, 133-139, 141-144, 149, 158
Rebecchi, M. 139, 156
Rembrandt, H.v.R. 51, 54, 56
- Richter, G. 12, 200, 203-204, 207-208, 213
Riemer, F.W. 66
Rodkin, P.C. 194
Rosch, E. 187, 225
- Sade, D.-A.-F. de 114
Saussure, F. de 112, 119, 123, 125, 128
Schelling, F.W.J. von 15
Schleiermacher, F. 162-164, 168
- Schönberg, A. 100
Seyfried, I.R. von 65-66
Sontag, S. 127
Steiner, G. 162-163, 173, 179
Straub, J.-M. 100
- Terrinoni, E. 176
Thompson, E.P. 187. 225-226
Trabasso, T. 194
- Varela, F.J. 187, 197, 225
Verdi, G. 97, 99-100
Vieweg, K. 15, 31
- Walton, K.L. 238
Warburg, A. 12, 199-200, 202, 204-205, 207, 213
Westwood, V. 148
Wittgenstein, L. 236-237
Wollheim, R.A. 237
Zeffirelli, F. 99

Già pubblicati in questa collana

1. *Hostis, hospes. Lo straniero e le ragioni del conflitto*, a cura di Nicoletta Di Vita
2. *Questione Europa. Crisi dell'Unione e trasformazioni dello Stato*, a cura di A. Cozzolino, O. Malatesta, L. Sica
3. *Metamorfosi*, a cura di Francesco Pisano
4. *«Il primo fonte della felicità umana». Leopardi e l'immaginazione*, a cura di Ludovica Boi e Sebastian Schwibach
5. *La pratica teorico-politica della rivista tra Ottocento e Novecento. Studi a partire dalle riviste dell'Emeroteca dell'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici*, a cura di Giovanni Campailla e Antonio Del Vecchio
6. *La dualità della natura umana in età moderna. Montaigne, Cartesio, Hobbes*, a cura di Francesco L. Gallo
7. *Nietzsche e i Greci. Tra mito e disincanto*, a cura di Ludovica Boi
8. *Libertà e passioni. Percorsi tra Medioevo e prima Età Moderna*, a cura di Virginia Lauria
9. *Ontologia relazionale. Saggi sull'Idealismo tedesco. Figure, Attraversamenti, Incursioni*, a cura di Mattia Filippo Orsatti e Giovanni Andreozzi
10. *La modernità in questione. Studi e testi su La legittimità dell'età moderna di Hans Blumenberg*, a cura di Elenio Cichini e Giulio Gisondi, prefazione di Geminello Preterossi
11. *L'idealismo tedesco come problema critico. Riflessioni, fratture, permanenze*, a cura di Giovanna Sicolo, Silvestre Gristina, Giovanni Andreozzi, prefazione di Marco Ivaldo
12. *Rinascimento e genesi della modernità. Pensare il passato, trasformare l'attuale*, a cura di Margherita Lecis Cocco-Ortu e Otello Palmini

13. *L'ordine dei diritti. Soggetti, processi, categorie*, a cura di Anna Guerini e Anna Nasser
14. *Dialettiche del Novecento. Tra lavoro, potere e mito*, a cura di Federico Maria Angeloro e Alessia Araneo
15. *Infine. Ritualità e corporeità al tempo delle catastrofi*, a cura di Filippo Batisti, Rosa Coppola, Beatrice Occhini
16. *La filosofia e il suo fuori*, a cura di Emilia Marra
17. *Penombre e anamorfofi tra letteratura e filosofia*, a cura di Giulia Abbadessa
18. *Echi del mondo antico*, a cura di Annamaria Pacilio e Marco Antonio Pignatone
19. *Il problema del male nella filosofia classica tedesca*, a cura di Francesca Barison, Sabato Danzilli, Antonietta Zeccone

Finito di stampare nel mese di giugno 2024
presso Printi s.r.l. - Manocalzati (AV)