

## Danzare l'esperienza. Immagini, non oggetti; corpi di pensiero, non persone eloquenti

di  
Romano Gasparotti

Dance, dance, otherwise we are lost  
(Pina Bausch)

1. Distruzione dell'esperienza; 2. E' necessario interrompere la conversazione; 3. Nihil potest homo intelligere sine phantasmate; 4. L'esperienza è, prima di tutto, azione simbolica; 5. La questione della forma.

### 1. *Distruzione dell'esperienza*

A trentasette anni dalla prima pubblicazione, le tesi e le argomentazioni sviluppate da Giorgio Agamben nel libro *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*<sup>1</sup> – a partire dall'elaborazione della denuncia benjaminiana del 1933 sulla «povertà d'esperienza»<sup>2</sup> – restano pienamente all'ordine del giorno. L'avvento della globalizzazione (dei mercati, delle merci, delle idee e del sentire) sembra aver ulteriormente aggravato la caduta delle quotazioni del far esperienza. Non già per il fatto che ciò che dell'accadere viene registrato non sia comunicabile. Tutt'altro. Al proposito, Walter Benjamin, nel 1933, sosteneva che la miseria esperienziale non era dovuta semplicemente al venir meno della possibilità di raccontare il vissuto, bensì alla vertiginosa caduta della capacità di raccontare qualcosa «come si deve»<sup>3</sup>, ossia secondo le forme simboliche più idonee al fine di raccogliere e, soprattutto, *realizzare* il senso di quell'esposizione al Fuori dell'assolutamente Altro, che costituisce l'*arché* di ogni autentico esperire. E il deserto esperienziale continua oggi ad avanzare inesorabilmente, a causa del fatto che quanto viene selezionato dal flusso dell'accadere, secondo i criteri e i parametri precostituiti del caso, è sino all'eccesso comunicato, conosciuto e analiticamente indagato. In modo tale, però, che il risultato di tutto ciò resta lungi dal tradursi in una piena *realizzazione*, la quale sia, nel contempo, attuazione dell'esserci e trasformazione della realtà intesa quale *Wirklichkeit*. La comunicazione globale porta, semmai, ad esasperare ulteriormente l'epidermica «galvanizzazione»<sup>4</sup> di ciò che già Benjamin aveva definito «opprimente ricchezza di idee»<sup>5</sup>, la quale non solo non ha nulla a che fare con la concreta esperienza, ma anche ne satura irrimediabilmente gli stessi spazi di possibilità. La comunicazione globale del comunicabile, infatti, si dedica alla trasmissione e alla pubblicizzazione del significato degli eventi, totalmente appiattita sul piano dell'essenza di ciò che, di volta in volta, viene portato al linguaggio<sup>6</sup>. Un'essenza sempre concettualmente delimitabile/costruibile, ma in quanto irriducibilmente separata dall'esistenza, ovvero dall'evenemenzialità dell'esistente in quanto tale.

Un evento risulta accaduto, a livello pubblico e intersoggettivo, infatti, solo nella misura in cui si è tradotto in un determinato significato, il quale è, dell'evento, ciò che è trasferibile, ossia che può essere comunicato e partecipato. Il significato, però, pur essendo ciò senza di cui non si darebbe alcuna notizia dell'evento, nel contempo è quell'universale, il quale, nell'esprimere l'evento, certificandolo come accaduto, insieme ne ricopre e nega l'eventualità, sostituendosi a tutti gli effetti al suo irripetibile e singolare esser sempre già-passato. Sicché ciò che così sfugge e va a fondo nella sua inattingibilità, in ogni determinato atto di significazione – nell'emergenza del *che cosa* è accaduto - è proprio *tó de ti* dell'evento, ossia la singolare esistenza del suo *che*<sup>7</sup>. Se, allora, qualsiasi esperienza accade in un installarsi *nell'evento* della verità-*alétheia*, al di qua dell'inevitabile esposizione al transito dei significati, la conseguenza è che più cresce e più si espande la comunicazione del comunicabile, nell'astratto isolamento della dimensione del significato, più si procede nella direzione dell'enfatizzante accumulo di idee e di concetti e nella progressiva sterilizzazione di ogni esistenziale esperienza dell'esistente stesso.

## 2. *E' necessario interrompere la conversazione*

Agamben in quel saggio, molto opportunamente, poneva in rilievo il fatto, che questa forma di radicale alienazione è inevitabile e insuperabile, fintantoché l'esperire viene astrattamente interpretato quale esito dell'incontro di un soggetto con un oggetto, secondo un'impostazione, che ha la sua origine dagli esiti di quell'incrocio tra il dualismo metafisico cartesiano e la concezione scientifico-sperimentale, con cui si apre la vicenda della modernità. Anzi, per meglio dire, a partire dal fallimento del progetto moderno di pensiero nei suoi tentativi di realizzare in modo coerentemente conseguente il suo stesso programma annunciato. È noto il passo della lettera di Galileo Galilei a Liceti, nella quale il fisico dichiara: «Tra le sicure maniere per conseguire la verità è l'anteporre l'esperienze a qualsivoglia discorso, essendo noi sicuri che in esso, almanco copertamente, sarà contenuta la fallacia, non sendo possibile che una sensata esperienza sia contraria al vero»<sup>8</sup>. E tuttavia, il progetto di matematizzazione della natura, la centralità assunta dall'esperimento quale produzione artificiale del fenomeno e la preventiva riduzione di quest'ultimo ai suoi soli aspetti quantitativi e calcolabili, sono stati declinati, al contrario, nell'anticipante pianificazione tecno-logica (e quindi eminentemente discorsiva) del campo dell'esperibile, innescando una deriva di carattere prometeico, di cui non si intravede affatto la fine. Sotto questo punto di vista, la vicenda della modernità non si è affatto conclusa e il post-moderno, se è lecito parlare di post-modernità, seguita a declinare, senza congedare, questo pensiero unico. Che cosa offre, infatti, in primo piano, salvo qualche isolata e rara eccezione, il panorama dell'odierna cultura filosofica corrente? Mentre, da una parte, gli indirizzi del pensiero analitico e i «ritorni al realismo»<sup>9</sup> si fondano sulla riduzione della realtà alla pluralità di oggetti fisico-materiali; dall'altra parte, ciò che accomuna le attuali diverse prospettive della filosofia continentale tende ad essere la convergenza sul primato della persona, la cui identità riposa nella sua sostanzialità puramente spirituale - l'unica ritenuta capace di autentica relazione e comunicazione – la quale si afferma nella rimozione della natura animal-corporea<sup>10</sup>.

Il rapportarsi di un soggetto personale autonomo e separato a un oggetto individuato solo dalle sue determinazioni quantificabili dà luogo a un conoscere giudicabile a partire dal criterio filosofico della sua certezza, attraverso la quale il soggetto presume di aver riportato all'interno del pieno dominio di sé un oggetto che, in realtà, gli sfugge e che è costretto continuamente e vanamente a rincorrere, stante l'originaria e irriducibile trascendenza dell'oggetto rispetto al soggetto stesso. Una trascendenza, che non viene affatto negata, neanche laddove si consideri l'oggetto, in quanto fenomeno sperimentabile, quale risultato della rappresentazione e costruzione logica da parte del soggetto stesso, nella prospettiva della «rivoluzione copernicana» di Kant. Proprio per il fatto che tale rappresentazione non è la Cosa in sé, con la conseguenza che il soggetto, nonostante il sofisticato apparato di forme e categorie logiche proprie del suo intelletto, si trova a essere – sul piano dell'esperire - del tutto passivo e impotente di fronte alle cose, dal momento che, alla lettera, non può nulla su di esse. Secondo una ben accreditata linea storiografica, si ritiene che l'idealismo dialettico abbia superato tale problematicità, sul piano del conseguimento della certezza assoluta, riconducendo l'oggetto, in quanto pensato, entro l'orizzonte intrascendibile della soggettività pensante, al di fuori della quale non c'è nulla, ovvero c'è solo il nulla. Va osservato, tuttavia, che, se tale superamento dell'alterità tra elemento soggettivo ed elemento oggettivo avviene solo sul piano puramente teoretico-concettuale, all'interno dell'idea universale di soggetto - come rilevato da K. Marx<sup>11</sup> sin dagli scritti giovanili - allora il superamento è solo formale<sup>12</sup>. Ed è destinato a restare tale, fintantoché la relazione tra soggetto e oggetto e lo stesso problema della certezza vengano assunti e assorbiti all'interno della pura dimensione logocentrico-riflessiva e discorsiva del concetto stesso. Va da sé che un tale esito non libera affatto le possibilità dell'esperienza, nella misura in cui essa non è in quanto tale, all'origine, un fatto esclusivamente logico-discorsivo, come aveva prospettato quasi solennemente lo stesso Galileo, nella Lettera citata, sottolineando come l'anteporre l'esperienza a qualsiasi costruzione di carattere logico-discorsivo «è pure precetto stimatissimo da Aristotele»<sup>13</sup>. Il quale Aristotele sosteneva che, in qualsiasi esperienza di origine sensibile: «L'atto del sensibile e del senso sono, in realtà, lo stesso e unico atto, benché la loro essenza non sia la stessa» (De Anima, III, 425b). Grecamente l'aisthesis non è il risultato dell'incontro tra un soggetto senziente e un oggetto sentito originariamente opposti e separati, perché ciò che accade, realmente e prima di tutto, è un concreto atto unitario, il cui significato viene analiticamente definito, in termini di essenza - e quindi ex post e secondo le categorie logico-discorsive - quale rapporto tra un senziente e un sentito. È, insomma, l'analisi logico-semantiche dell'atto unitario che accade - quando è (già) accaduto - che conduce a interpretarlo come esito dell'incontro tra il senso e un sensibile dato, in modo che tale analitica ricostruzione logico-discorsiva venga automaticamente retroproiettata come se fosse l'originario stesso. Il fatto è che l'esperienza, ribadisce Galileo, non può mai risolversi totalmente in una pura teoria logica del conoscere. Per via del fatto che ogni conoscere presuppone un esperire, ovvero un aver fatto esperienza-di qualcosa, nella sua verità-aletheia, in modo tale che la conoscibilità riguarda sempre una certa traduzione logico-discorsiva dell'esperire stesso. A questo proposito, l'interrogazione benjaminiana ripropone la domanda filosofica ineludibile: come viene a instaurarsi e a declinarsi tale traduzione? E la risposta è che ogni interpretazione logica dell'aver esperito, nella sua discorsività, viene a disporsi sul piano meramente segnico, nell'esclusione di quello simbolico,

privilegiando e assolutizzando il piano semantico del significato. In tal modo, la comunicazione del comunicabile si sostituisce totalmente all'esperienza vissuta. E come appare, di conseguenza, il mondo così ridotto esclusivamente a un sistema di segni? Come un mondo letteralmente e astrattamente meta-fisico qual è quello architettonicamente costruito da tutte le «filosofie semantiche», secondo la denuncia di Henry Bergson<sup>14</sup>. Vale a dire un kosmos di puri concetti – che valgono come segni di oggetti - opportunamente concatenati tra loro, il quale, nella sua universale generalità e fissità, si sovrappone al flusso dell'esperibile, ostruendone ogni accesso.

Il saggio di Agamben, alla luce di tutto ciò, finisce per ricondurre la condizione di possibilità dell'esperienza al perpetuo rinnovarsi di una condizione di infanzia, ovvero – riassumendo liberamente le complesse argomentazioni agambeniane – nel perpetuo sprofondare in quell'ammutolire, come se si tornasse a essere del tutto incapaci di parlare, il quale costituisce la condizione originaria di ogni discorrere e di ogni raccontare. Potremmo dire che, nello stesso modo in cui, secondo gli insegnamenti orientali del taoismo, il poter riempire esige sempre uno svuotare e uno svuotarsi, così «Il corso del senso deve essere interrotto affinché il senso abbia luogo»<sup>15</sup>, come ha affermato J.L. Nancy. L'esclusiva attenzione per la dimensione astrattamente discorsiva dei significati rischia, infatti, seriamente – data l'intrinseca vocazione dei significati alla loro trasferibilità - di compromettere le possibilità del rigenerarsi del senso stesso. Perché il significato è vocato, di necessità, all'ipostasi – come ha mostrato così bene ancora Bergson – perché il significato tende a distaccarsi definitivamente dall'evento, per opera della mente logocentrica, nell'oblio dell'innegabilità del fatto, che lo stesso significato, come tutto ciò che accade, non possa che accadere nel suo evento: l'evento del significato e dello slittamento dei significati<sup>16</sup>. Proprio per questo è necessario che l'autosufficienza della via lineare del discorrere sia radicalmente interrotta e continuamente spezzata. Come scrisse il poeta Paul Celan, la conversazione «potrebbe essere continuata all'infinito, se non accadesse qualcosa»<sup>17</sup>. Ma il fatto è che «qualcosa accade»<sup>18</sup>, «mentre dura la conversazione»<sup>19</sup>, imponendosi, in ogni caso, «brutalmente»<sup>20</sup>. Potremmo associare ciò che Celan chiama «conversazione» a quel discorrere, il quale istituisce il soggetto umano stesso, nella misura in cui, secondo gli studi semiotico-linguistici di E. Benveniste<sup>21</sup>- espressamente richiamati da Agamben - esso esce dalla condizione di muta animalità, articolando ciò che Aristotele definì *phoné semantiké*, vox significativa, attraverso quell'enunciare alla prima persona, che dice Io rivolto ad un Tu. Ciò che definiamo soggettivisticamente «persona», infatti, secondo Benveniste, «appartiene solo alle posizioni "io" e "tu"»<sup>22</sup>, le quali sono soggettivamente reversibili. La necessaria e brutale «interruzione», pertanto, ripristina ogni volta quello iato, che mantiene la distanza tra ciò che Benveniste definisce piano semiotico del segno e il piano semantico, che è generato dal discorso stesso e non è altro, come chiosa Agamben, che «l'emergenza momentanea dal semiotico nell'istanza del discorso»<sup>23</sup>. Da qui la tesi agambeniana, secondo la quale l'umano esperire si fa storia nel suo continuo «saltare» dalla non discorsività del puro segno – nella misura in cui esso semioticamente semplicemente si dà - al discorso, nella misura in cui questo transito non neghi, ma lasci libera l'irriducibile archi-differenza del semiotico e del semantico, ovvero tra la «pura lingua prebabelica della natura»<sup>24</sup> e il discorrere proprio dell'animale dotato di logos. Come a dire che l'esperienza si realizza sino a farsi storia non già nella semplice applicazione delle forme logico-discorsive, bensì nel perpetuo rinnovarsi del loro

infrangersi e ammutolire. Come se l'uomo dovesse ogni volta reimparare a parlare, a partire dal presupposto che il linguaggio, nell'uomo, non sia affatto l'orizzonte definitivamente originario. La definizione di Zoon logon echon, infatti – suggerisce Agamben – non andrebbe intesa nel senso che l'uomo è colui che essenzialmente possiede il linguaggio, bensì nel senso che è colui che può portarsi e portare ogni volta al linguaggio. Per ammutolire di nuovo...

### *3. Nihil potest homo intelligere sine phantasmate*

La possibilità di pensare non coincide tout court con la capacità di parlare. Questo lo sosteneva già Aristotele. Non certo al fine di rivendicare un primato soggettivistico dell'Io – tratto questo indiscutibilmente proprio della modernità - bensì per mostrare come solo a partire da tale non coincidenza, le esperienze individuali dell'animale pensante - nel senso di soggetto al pensiero e non del pensiero - danno luogo a un mondo conoscibile e partecipabile. L'esperire, infatti, inteso come frutto di un complesso di azioni e pratiche, attraversa gli individui e con ciò li fa propriamente esistere come tali, nell'accezione letterale dell'esistere, che etimologicamente indica un proiettarsi-verso provenendo-da. E ogni esperienza, già secondo il modello greco e poi medievale, ha a che fare in primo luogo con l'immagine. L'attiva vitalità delle esperienze, infatti, s'irradia, si espande e circola attraverso le immagini, mediandosi nel teatro della phantasia, ossia sullo sfondo dell'anima immaginante ancor prima che raziocinante. Nihil potest homo intelligere sine phantasmate, sostenevano gli aristotelici medievali. Nessun autentico esperire può derivare dal presunto contatto – di che tipo? meccanico forse? - tra un supposto soggetto e un oggetto che, nel momento dell'atto di esperienza, in realtà, come insegnava Aristotele, non ci sono ancora. Come va, dunque, interpretata l'affermazione aristotelica, secondo la quale il pensare «è una sorta di immaginare (phantasia tis) o non è possibile senza l'immaginazione» (Aristotele, De Anima, I, 403 a, 8-9)? Essa pone l'immagine come la più profonda sostanza invisibile di ogni esperienza, nel senso che essa costituisce la materia e la potenza del pensare stesso.

Va chiarito, onde evitare equivoci, che quando Aristotele parla, nel De Anima, di immagine, non ne parla affatto a partire dalla definizione platonica della stessa. Come Aristotele ha superato l'astratta trascendenza della concezione platonica dell'Idea, così – per quanto questa decisiva implicazione resti spesso sottaciuta – ha conseguentemente anche reinterpretato la natura dell'immagine (la cui definizione platonica era necessariamente e direttamente dipendente da quella dell'Idea). La prima definizione filosofica occidentale dell'immagine si deve al Sofista platonico, che la pone universalmente come «qualcosa che si presenta tal quale (aphomoiomenon) la cosa vera (talephinon), pur essendo diverso (eteron) da essa» (Sofista, 240 a, 7-8). Si tratta di una definizione onto-logica, la quale considera l'immagine come una determinata apparenza sensibilmente percepibile, come un fenomeno derivato, il quale si manifesta in luogo della Cosa vera e reale – che è l'Idea – pur essendo irriducibilmente altro (nel senso dell'eteron) da essa. Da ciò il carico d'illusione, inganno, falsità, che Platone associa alle immagini, pur essendo esse tutto ciò che è sensibilmente percepibile nel mondo naturale e umano. Il superamento dell'astratta trascendenza delle idee non può che coinvolgere anche la considerazione delle immagini, nella misura in cui esse sono, per Platone, la copia sensibile – nel senso di ciò che è diverso – delle idee stesse. Nel compiere questa operazione di rivalutazione dell'immagine, Aristotele riprende, in un

certo modo, alcuni tratti delle concezioni arcaiche e pre-filosofiche dell'esser immagine – rispetto alle quali Platone aveva fatto piazza pulita - secondo le quali, innanzitutto, essa originariamente non è affatto ciò che si offre determinatamente alla vista sensibile<sup>25</sup>. Anzi, per la civiltà orale e arcaica, le immagini in quanto sacre - come raccontano, per esempio, i miti sulla gorgonide Medusa - erano interdette alla visione diretta e, per chi avesse trasgredito, la punizione divina sarebbe stata tremenda ed esiziale. E in ogni caso, quand'anche le immagini, in certe circostanze ed entro certi limiti, potevano rendersi sensibilmente visibili, ciò avveniva secondo le modalità dell'apparizione-sparente (per usare una felice espressione di V. Jankélévitch). Al modo delle mitiche ninfe, la cui evanescente acquatica presenza è sempre sfuggente, incatturabile e impossedibile. Aristotele, pertanto, finisce per assimilare l'intima natura dell'immagine a quella della materia, della potenza e dell'apeiron: indeterminata e, proprio per questo, infinitamente determinabile, nonché pre-sensibile. E allora i pensieri finiti, che vengono a formarsi nell'intelletto attuale dell'anima – i quali sono responsabili del determinarsi e dei concetti e degli oggetti – non sono altro che l'essersi attuato di immagini, nella misura in cui esse si sono venute a trovare nell'intelletto materiale in quanto pensieri in potenza. In maniera tale che il passaggio da pensiero in potenza a pensiero determinato in atto esige necessariamente l'intervento dell'intelletto in quanto intelletto agente. Il quale è *choristós* (Aristotele, *De Anima*, III, 430a, 17), ossia «distinto» e «penetra nell'anima dall'esterno» (Aristotele, *De generatione animalium*, II, 3, 736b,28). Come è stato ribadito, non vi sono affatto tre intelletti, dal momento che l'intelligere è unico, nella sua triplice articolazione, per quanto – come chioserà e approfondirà Averroé – la competenza agente non si identifica ab origine con nessuna delle facoltà proprie dell'anima individuale, bensì è distinta da quest'ultima in quanto forma personale del corpo. E quindi non coincide affatto nemmeno con ciò che sarà, molto più tardi, definito come soggettività pensante (sia essa *res cogitans* o «Io penso»). Con la conseguenza che l'animal in quanto rationale non è né il primo ed assoluto responsabile, né l'esclusivo titolare del pensare. Piuttosto esso non è che il dischiudersi del luogo, in cui può emergere del pensare (il quale configura in un certo modo il mondo). È soggetto al pensare, in quanto partecipa di un pensiero, il quale si dà, nell'accezione radicalmente impersonale dell'espressione tedesca *es gibt*. È assai interessante rilevare come, nella modernità, una delle massime valorizzazioni di tale prospettiva si deve alla singolare figura di un esponente dell'Illuminismo tedesco, il fisico e filosofo Georg Christoph Lichtenberg, il quale scrisse: «Noi conosciamo solamente l'esistenza delle nostre sensazioni, delle nostre rappresentazioni e dei nostri pensieri. Si dovrebbe dire pensa (*es denkt*) come si dice lampeggia. Dire cogito è già troppo [...]»<sup>26</sup>. Le anime individuali, dunque, riescono a produrre in atto pensieri determinati, nella misura in cui vengono a connettersi con l'intelletto agente, il quale è unico, trans-individuale e impersonale. A partire da che l'intelletto agente «penetra nell'anima dall'esterno»? Secondo l'interpretazione averroistica, a partire dalle immagini della *phantasia*. Sono le immagini suscitate dal far esperienza che, giunte a un certo grado d'intensità, pro-vocano, cioè «chiamano», l'intervento dell'intelletto, in modo che, come annota Sigieri di Brabante nel suo commento al Gran Commento di Averroé: «poiché l'intelletto intende a partire dalle intenzioni immaginate unite ai diversi uomini e diversificate secondo la pluralità degli uomini, allora l'intendere è diversificato negli uomini»<sup>27</sup>.

Neanche le immagini, a dire il vero, sono in quanto tali proprietà esclusiva delle anime individuali, che, di volta in volta, se ne appropriano momentaneamente. Esse possiedono un'autonoma vita e storia – anacronistica all'ennesima potenza, come ha sottolineato G. Didi-Huberman<sup>28</sup> - loro proprie, secondo la prospettiva messa in luce ed elaborata da Aby Warburg (1866-1929) nei suoi studi d'iconologia. Le stesse immagini, dunque, nel processo delle loro metamorfosi – e la vita delle immagini è metamorfica tout court - attraversano le anime individuali, dimorando in esse, più o meno durevolmente, nella loro perpetua e ninfaie fuga.

La feroce polemica condotta da S. Tommaso e dalla teologia cattolica contro Averroè (definito «maledictus» da Duns Scoto e «cane arrabbiato latrante contro la fede cattolica» da Petrarca), contro l'averroismo e contro un certo indirizzo dell'aristotelismo medievale, si giustifica legittimamente sulla base del fatto che una tale concezione avrebbe finito per minare alla base la centralità della persona quale soggetto responsabile del pensare stesso. Ma il prezzo da pagare per questa difesa ad oltranza del primato identitario dell'Io e della persona sarà da un lato l'impossibilità di evitare l'insorgere e il proliferare dei “dualismi metafisici” come anima/corpo e soggetto/oggetto e, dall'altro, la ricaduta in una nuova svalutazione dell'immagine (nella ripresa della sua definizione platonica). Il risultato finale di tutto questo è ciò su cui stiamo interrogandoci, ovvero l'avvenuta distruzione delle possibilità dell'esperienza...

#### *4. L'esperienza è, prima di tutto, azione simbolica*

Secondo le considerazioni di P. Celan, è la poesia dell'arte ciò che interrompe, talvolta anche violentemente, il corso ordinato della conversazione, in modo da riconciliarci con quella possibilità di meravigliarsi, che sta alla radice di ogni autentico far esperienza. E se lo stesso S. Tommaso ricavava da Aristotele che «La ragione per cui il filosofo viene paragonato al poeta è che entrambi hanno a che fare con lo stupore» (Tommaso, Commento alla Metafisica di Aristotele I, 3, n.35), la meraviglia e lo stupore non derivano di certo dagli oggetti, né dai concetti in quanto essi sono tali. Né possono scaturire dall'impero metafisico dei segni. Bensì, anche in questo caso, possono essere evocati solo dalle immagini, che i concetti e gli oggetti possono suscitare. È stato il nostro grande poeta nazionale Giacomo Leopardi, nel primo '800, a riportare l'attenzione su questa verità ineludibile: «All'uomo sensibile e immaginoso (...), il mondo e gli oggetti sono in un certo modo doppi. Egli vedrà cogli occhi una torre, una campagna, udrà cogli orecchi un suono d'una campana; e nel tempo stesso coll'immaginazione vedrà un'altra torre, un'altra campagna, udrà un altro suono. In questo secondo genere di obbietti sta tutto il bello e il piacere delle cose» (Zibaldone di pensieri, 4418, 30 novembre 1828)<sup>29</sup>.

Sotto questo punto di vista, è l'arte in primis – e la stessa filosofia nella misura in cui torna ad essere ciò che è stata, ovvero dono delle Muse<sup>30</sup> - la sorgente capace di offrire occasioni uniche e irripetibili di esperienza simbolica in senso forte, mostrandoci come l'umano esserci – né soggetto né persona, bensì corpo di pensiero - esprime al massimo la sua vocazione essenzialmente pensante, nella misura in cui interrompe l'uniforme continuità dei processi unilateralmente logico-discorsivi, senza peraltro negarli. Disse l'indimenticabile danzatrice e coreografa Pina Bausch: «Ci sono momenti in cui si rimane senza parole, persi e disorientati. È proprio allora che inizia la danza...»<sup>31</sup>. E un'altra grande danzatrice-coreografa come Doris Humphrey scrisse: «il danzatore

notoriamente non pensa in modo organico né verbale»<sup>32</sup>. Se, allora, l'oltreuomo pensante, come suggerisce Nietzsche, è un uomo che danza, ancor prima che un uomo che parla, ciò che si mette all'opera, ogni volta – nell'interrompersi e nel momentaneo ammutolire del discorrere di chi dice io rivolto ad un tu - è l'originaria decisione di un pensare, che non imita affatto il parlare, essendo meno che un parlare e insieme molto di più che un parlare. Sgravando così, sino a svuotare, il peso occlusivo dei significati e dei concetti, i quali alimentano solo l'accrescersi di quella opprimente ricchezza di idee, che ostruisce e satura qualsiasi soglia del far esperienza. E consentendo così i processi di libera riconversione del mero segno in simbolo. È qui che può iniziare la danza, innanzitutto come danza del pensiero...La stessa pittura – non è certo una questione di astratta separazione tra arti dionisiache e arti apollinee – può benissimo sviluppare la medesima finalità senza scopo, se teniamo presente quanto scrisse un grande pittore dell'800 come Eugene Delacroix – citazione ripresa e fatta propria nel '900 da Yves Klein<sup>33</sup> – «Guai al quadro che non mostri niente al di là del finito! Il merito del quadro è l'indefinibile. Ciò che sfugge alla precisione»<sup>34</sup>.

Il pittore Delacroix (e l'artista novecentesco Y. Klein con lui) presenta la pittura come quella manifestazione di pensiero immaginale all'opera, nella quale ciò che è osservabile non si esaurisce totalmente e compiutamente nella sua mera osservabilità, bensì ri-vela possibilità indeterminate, le quali sono immanenti in ciò che è osservabile, senza essere oggettivamente date. E rinviano, perciò, a un'ulteriorità, che, a sua volta, non è data né oggettivamente né idealmente, in quanto si custodisce nel potenziale di immagini, che oscuramente e caoticamente brulicano, nel fondo delle anime, attendendo la loro possibilità di essere attuate. A differenza del segno, il simbolo<sup>35</sup> non rinvia ad alcuna determinata alterità a esso esterna e trascendente. E quindi non dà mai luogo ad alcuna rigida sovra-struttura (nell'accezione letterale del termine). Bensì è ciò che ci induce a sprofondare e viaggiare nel cuore dell'esperibile, ovvero dentro il concreto, «mantenendoci nel concreto», come disse Bergson (valorizzando del filosofare «non semantico»), che si affida all'invisibile potenza simbolica delle immagini<sup>36</sup>.

E tuttavia, l'ostinato impegno attraverso il quale il pensiero unico dominante si adopera al fine di preservare l'umanità dai rischi dell'esperienza, sembra voler fare di tutto per riportare anche la poesia dell'arte – che, in quanto tale, interrompe ogni conversazione - all'interno della dimensione della pura oggettività e della gabbia del discorrere significante, ossia della dimensione astrattamente ed unilateralmente logocentrica del pensare.

Per comprendere la portata del problema, è il caso di citare due autorevoli quanto emblematici esempi. Uno dei più ascoltati filosofi dell'arte a livello mondiale, Arthur C. Danto (1924-2013), nel timore che gli sviluppi artistici iniziati negli anni '60 del secolo scorso, potessero mettere definitivamente in crisi la riconoscibilità stessa dell'opera artistica - dal momento che, sul piano sensibilmente percettivo del loro apparire, molti oggetti artistici sembravano presentare, in tutto e per tutto, il medesimo aspetto di oggetti extra-artistici - ritiene che la specificità dell'arte possa essere salvata solo sul piano logico-essenzialistico, grazie all'elaborazione di una definizione puramente logica di quella che è l'essenza dell'opera d'arte stessa. E la definizione risolutiva e intersoggettivamente più condivisibile proposta da Danto – accettata con successo un po' ovunque negli ambienti filosofici, ma meno in quelli artistici (a eccezione di quelli dichiaratamente



concettuali) – è che l'opera d'arte sia un oggetto fisico essenzialmente dotato di un peculiare significato artistico, ossia di un significato, che ci dice, esso stesso, che cos'è arte.<sup>37</sup> Danto riporta la totalità del fatto artistico alla centralità e dell'oggetto e del significato. Il suo ragionamento è chiaro e legittimo. Come distinguere, in generale, le cose l'una dall'altra, quando, sul piano della percezione fenomenica, sembrerebbero assomigliarsi? Attraverso il significato, che le identifica e quindi le rende ognuna determinatamente diversa da ogni altra, a prescindere da come esse possano apparire agli occhi dei sensi. Una montagna, vista a una certa distanza, potrebbe essere scambiata per una collina, o viceversa, così come un vasto lago potrebbe sembrare il mare. Ma il significato di 'montagna' non è il significato di 'collina' e il significato di 'lago' non è il significato di 'mare'. Di fronte a ciò, la percezione sensibile deve sottomettersi al definitivo verdetto del significato. Se, pertanto, il problema sollevato dall'arte contemporanea, a giudizio di Danto, è quello di non riuscire più a distinguere l'opera d'arte da un qualsiasi altro prodotto artigianale o industriale, sulla base del loro puro apparire sensibile, bisogna spostarsi sul piano logico-essenzialistico, demarcando l'oggetto artistico come quello che, a differenza di tutti gli altri, ha "incorporato" in sé un significato artistico.

Il secondo esempio riguarda le applicazioni nel campo estetico della recente "svolta" neo-realista sperimentata da uno dei più brillanti e influenti esponenti della scena filosofica nazionale come Maurizio Ferraris, il quale, sostanzialmente d'accordo con Danto, sostiene che «le opere sono primariamente oggetti fisici», i quali assumono una valenza sociale quali «documenti» e provocano «necessariamente sentimenti»<sup>38</sup>. Se non sussistono queste imprescindibili condizioni non si può parlare di opera d'arte. Una tale concezione riduce totalmente l'esperienza estetica a quella che potremmo definire «percezione sensibile-sentimentale» di oggetti dati, che, in quanto tali, non sono che il prodotto finale di tutta una serie di sofisticate operazioni logico-discorsive, le quali presuppongono, in ogni caso, un evento, un evento all'opera. Ma, per Ferraris, l'opera d'arte non è mai un evento. Perché? Proprio perché l'evento sfugge a qualsiasi definizione logico-realista. Volendo anche lasciare da parte la difficoltà nell'individuare l'oggetto fisico corrispondente ad un certo film, a una sinfonia o a un'opera di danza, per restringere il campo – ma perché mai? - solo alle più tradizionali arti visive, dando per scontato il fatto che il quadro sia quell'oggetto appeso alla parete e la scultura quell'oggetto che sorge dal suo piedestallo, una simile totale oggettivazione e reificazione dell'arte all'opera comporta, in ogni caso, riconsegnare l'esperienza estetica a quella moderna prospettiva logocentrica, che, a giudizio di Benjamin e Agamben, è la causa principale della povertà dell'esperienza. Oltre a render conto solo in modo superficiale – l'artisticità dell'arte si risolve davvero solo nel farci provare "sinceri" sentimenti<sup>39</sup>? - di quanto accade al cospetto, dentro e attorno all'opera d'arte. Al riguardo, un autore particolarmente caro a Ferraris, quale Derrida domandò: «Quando ammiriamo delle opere d'arte non le oltrepassiamo di continuo in direzione di un'arte all'opera, di un'arte al lavoro che trascende l'opera?»<sup>40</sup>

A riprova dell'invasione e della pervasività dell'imperium logocentrico, si potrebbe rilevare, animati dal più severo spirito decostruttivo, che anche una delle ultime totalizzanti filosofie dell'arte come quella heideggeriana mostra di esserne pericolosamente affetta, se consideriamo il fatto che nel saggio *L'origine dell'opera d'arte*, il filosofo si sofferma su un olio del pittore Van Gogh considerato a partire dal punto di vista del suo referente, ossia dell'oggetto raffigurato in

primo piano sulla tela, che, secondo Heidegger, è un paio di scarpe da contadina. A titolo di cronaca, questa attribuzione suscitò, circa trent'anni dopo, l'intervento polemico di uno storico dell'arte, M. Schapiro, il quale, invece, in maniera assai documentata, sosteneva che quelle calzature appartenessero a un uomo e per di più di città, ossia all'artista stesso... Heidegger, in quel testo, sostiene che la contemplazione di quel quadro ci può portare alla verità dell'esser cosa della cosa, nella misura in cui quel quadro «ha parlato»<sup>41</sup>. E tuttavia, anche ammesso (ma non concesso), che l'opera d'arte condivida in pieno la medesima espressività propria della parola logico-discorsiva – il logocentrismo si annida proprio qui - se quel quadro di Van Gogh ha parlato, ha parlato di scarpe?

Radicalmente diverso è il punto di vista sull'opera d'arte di molti dei principali protagonisti delle pratiche artistiche del '900 e contemporanee. Anche in questo caso, solo alcuni esempi. Mark Rothko (al secolo Marcus Rothkowitz) disse: «Penso ai miei dipinti come a opere teatrali. Le forme che appaiono sono gli attori sul palcoscenico. [...]. Non è possibile prevedere né descrivere in anticipo quale sarà l'azione o chi saranno gli attori»<sup>42</sup>. Jackson Pollock, da parte sua, riteneva che dipingere fosse possibile solo entrando «letteralmente nel quadro», inteso come ciò che «ha una vita propria»<sup>43</sup>. Un artista globale come Shozo Shimamoto dichiarò, in un'intervista, di aver appreso per la prima volta la differenza tra opera ed evento dai giornalisti occidentali. E uno dei maestri dell'arte novecentesca come Marcel Duchamp elaborò, in margine alla sua opera, due osservazioni assai degne di nota. Innanzitutto, se l'opera pittorica s'identificasse con l'oggetto-quadro, essa avrebbe il valore della cornice, della tela e della quantità e qualità dei colori impiegati. In secondo luogo, propose Duchamp, si potrebbe/dovrebbe usare il nome «ritardo» al posto di quadro<sup>44</sup>. Per quale motivo? Perché quando definiamo una certa opera pittorica col nome di 'quadro' (intendendolo come oggetto fisico), siamo ormai irrimediabilmente "in ritardo" rispetto alla potenza/possibilità che caratterizza quell'opera in quanto opera d'arte. Le sue possibilità sono ormai morte, dal momento che, per Duchamp l'arte è «figurazione di un possibile»<sup>45</sup>, laddove il termine "possibile" non è da intendersi né come il contrario di impossibile, né come sinonimo di probabile, né come subordinato a verosimile<sup>46</sup>.

L'opera d'arte non è, pertanto, in quanto tale né un oggetto fisico, né il proprium dell'esperienza dell'arte all'opera sta nel rapportarsi da parte di un soggetto con degli oggetti. Se, allora, quella dell'arte può essere considerata un'esperienza esemplare rispetto a ogni modalità di esperienza possibile – in vista della salvaguardia delle fonti profonde del far esperienza - ciò che è decisivo in essa è il campo del non-osservabile, che essa custodisce. Il quale ha bisogno dell'osservabile, certo, essendo indotto da esso, ma secondo le modalità simboliche della siepe leopardiana, come amava ripetere Emilio Garroni<sup>47</sup>. Senza la corposa e visibilissima presenza della siepe, nel celebre idillio di Leopardi, non si potrebbe mai dischiudere l'universo di immagini invisibili, che solo questa iper-presenza rende evocabile. Da ciò Garroni ricava che l'opera d'arte suscita l'esperienza di un guardare-attraverso, in virtù del quale può spalancarsi il multiverso di immagini possibili, che ogni opera occasiona attraverso le sue figure (e anche i suoi oggetti, quando ci sono). In modo tale che l'opera d'arte continui a suscitare e ad alimentare, in modo imprevedibile e sempre diverso, l'invisibile vita delle immagini. Esigendo un approccio - nel senso di un corrispondere - di natura simbolica, prima ancora che semantica e meramente segnica, come, invece, accade in rapporto agli

oggetti nella loro empirica fisicità. Ad ennesima testimonianza del fatto che fare esperienza non si limita né all'entrare fisicamente in contatto con un oggetto esterno già dato nella sua autonoma indipendenza, né a rappresentare logicamente un certo oggetto. Bensì comporta attuare – cioè mettere all'opera, in corso d'opera - ciò che si esperisce. Di modo che lo stesso conoscere – se riportato alla sua originaria natura esperienziale – diventi un realizzare, cioè un farsi reale e un fare realtà.

### 5. La questione della forma

La povertà d'esperienza dilaga – sosteneva Benjamin – nella caduta delle forme simboliche capaci di attualizzarla. Quali, allora, le forme del simbolico in grado di risollevarle le quotazioni dell'esperienza? In realtà, la domanda andrebbe riformulata in questo modo: come va pensata e praticata la forma, onde consentire il risveglio del simbolico (oltre la dittatura del segnico)?

È al di sopra di ogni dubbio il fatto che ogni espressione dell'esprimibile e ogni manifestazione del manifestabile abbiano, di necessità, bisogno della forma, di trovare una forma. Solo che, fermo restando l'orizzonte trascendentale della formalità, la forma che agisce nell'ambito delle dimensioni astrattamente segnico-semantiche e logico-discorsive non è esattamente la stessa forma, che agisce nell'orizzonte eminentemente simbolico. Sul piano logico-discorsivo, la forma è principio di determinazione della sostanza, in conformità al modello aristotelico. È ciò che è responsabile del determinarsi della permanente sostanzialità dell'oggetto. E, a tale scopo, essa de-termina, de-finisce, ovvero circo-scrive, chiude, individua identitariamente. Secondo il binomio aristotelico *eidos kai morphé*, essa, in quanto puro principio (*eidos*), si esprime anche nella visibile configurazione (*morphé*) che circo-scrive e stabilizza l'ente entro i limiti chiusi del suo finito apparire. Nel suo determinare-definire l'identità sostanziale di ogni ente, sulla base della tradizionale logica oppositiva ed escludente incontraddittoriamente assunta, essa vincola ogni ente formato ad essere sé stesso in quanto non è nessuno degli altri: determinatamente altro-da. L'unica relazione, che tale forma consente, è quella di tipo logicamente *negativo*, secondo la quale ogni ente trova la propria identità nel suo escludere e respingere da sé ogni altro ente. Una tale forma, pertanto, finisce per sostanzializzare, nel modo più statico, rigido e inflessibile, tutto ciò cui essa si applica, compresa l'immagine, della quale questo genere di formalizzazione nega e toglie l'originaria pura *potenzialità*. In un *kosmos* di sostanze perfettamente formate – come sosteneva Aristotele – non esiste *apeiron* e non esiste nessuna *potenza* allo stato puro, perché tutto è *entelécheia*, tutto appare come atto. L'immagine, pertanto, nel suo formale determinarsi come tale, diventa segno – *signum signatum* e non più *signum signans* - e così viene sottratta al suo originario aver a che fare con l'orizzonte del simbolico. Sino a condividere il destino di ogni ente sostanzialmente inteso, il quale, in quanto così e così formato, è reso del tutto impermeabile rispetto ad ogni alterità, in modo che, nella sua chiusura, si ponga oggettivamente come un tutto stabile e pieno.

Anche nelle sapienze orientali si fa riferimento a qualcosa di analogo alla forma, ma in termini molto diversi. Il buddhismo, per esempio, parla della forma in quanto *rūpa* e, come recita il *Sūtra del Cuore*, «la forma è vacuità e proprio la vacuità è forma». Anche in questo caso la forma viene a delimitare, ma lo fa non già circoscrivendo e chiudendo in sé stesso un tutto pieno, bensì aprendo e dischiudendo. Che cosa? Il vuoto presente nell'intimo cuore di ogni pienezza. Laddove il vuoto,

in questo caso, non equivale affatto al *nihil absolutum* degli occidentali, in quanto si apre solo all'interno del pieno, esercitando all'interno di ogni pienezza l'azione della sua *efficacia(té)*, come sostiene il taoismo. In questo modo, ogni cosa che appare – in un universo aperto e illimitatamente relazionale quale quello buddhista - viene ad esistere nella sua intima vacuità, ovvero mostrandosi nel suo «non-sé»(*anattâ*)<sup>48</sup>. E ciò lo deve proprio alla forma, alla sua forma. In questo caso, volendo gettare un ponte con la tradizione occidentale, la forma è tale, cioè esercita la sua azione manifestante e formante, senza con ciò *negare* logicamente la potenza. Potenza/possibilità che, semmai, continua ad agire quale «vero negativo», nell'accezione attribuita al termine da Maurice Merleau-Ponty<sup>49</sup>. Mentre il negativo logico è ciò che si sostituisce ad un determinato positivo, nel reciproco escludersi, e quindi non è che un altro positivo, il «vero negativo», per il filosofo francese, è la «*Unverborgenheit* della *Verborgenheit*»<sup>50</sup>, ossia il non nascondimento del nascosto in quanto nascosto, al di qua di ogni opposizione (compresa quella tra nascondimento e non-nascondimento). È l'abisso che accompagna tutto ciò che appare, immanente in ciò che appare, senza, però, rendersi visibile al modo di ciò che appare (se intendiamo logicamente il suo apparire come il non-esser-più-nascosto). L'invisibile *del* visibile *nel* visibile. Il vuoto *del* pieno *nel* pieno. La *rupa*, insomma, riesce a dar forma, assecondando sino in fondo la natura potenziale della materia (se vogliamo usare la terminologia di origine aristotelica a noi più familiare). Senza negarla. La forma, in questo senso, è ciò che salvaguarda l'isotropia del vuoto. In modo tale che ogni presenza venga, di volta in volta, variabilmente a configurarsi e riconfigurarsi, a seconda delle mutevoli e imprevedibili relazioni, che essa intrattiene con altro. A pensarci bene, solo questo modo di intendere la forma (quale vacuità) si adatta al ritmo, se è vero che il ritmo propriamente si libra in volo, nello slancio *tra* un "prima", che non *sta* mai prima e un "dopo", il quale non è che il sempre atteso ritorno di quel prima che non c'è mai stato. E – sempre in levare com'è - non ricade, né mai "si pianta", in alcuna postura, né in alcuna posizione. Per misurarsi con una tale concezione della forma non è, tuttavia, necessario guardare solo a oriente, giacché possiamo trovare qualcosa di analogo anche nel nostro occidente. Innanzitutto prestando ascolto al racconto platonico sul demiurgo illustrato nel *Timeo*. Qui, Platone indica la *chora* come l'archetipo di ogni materia prima, pur non essendo essa né causa materiale, né alcuno degli elementi primigeni (quali aria, acqua, fuoco e terra), né principio-da-cui. Essa è *Arché* assolutamente ineffabile in quanto tale, nella misura in cui si sottrae a ogni determinabilità, pur essendo ciò senza di cui non potrebbe apparire nulla di determinabile. Volendo riferirci del tutto impropriamente e metaforicamente ad essa, attraverso un «*logos* bastardo», dovremmo dire che, come il *chaos*, essa è *amorphon*, ossia priva di forma intesa quale *morphé*, per quanto, racconta Platone, non sia affatto ciò che non è forma, né ciò che non ha forma. Pur essendo insieme al di qua e «al di là di tutte le forme» (*Timeo*, 50e) e quindi «fuori(*ektòs*)» di ogni determinata forma. Un Fuori, però, potremmo azzardare, che inseparabilmente e invisibilmente accompagna tutto ciò che sembrerebbe, ma solo sembrerebbe, distinguersi da esso, in quanto solo ed esclusivamente visibile e dotato di forma determinata e invece destinato, prima o poi, a essere riassorbito in esso (come risulta da una certa interpretazione del fr.1 di Anassimandro). Per questo la *chora* non è affatto altro-dalla forma, bensì, dice Platone, è «in un certo qual modo forma (*eidos ti*)» (*ivi*). È l'invisibile forma di ogni forma formante, a partire dalla cui *arché* ogni determinata forma non si limita a

definire chiudendo. Affidandoci ancora ai termini di un «*logos* bastardo», aggiunge Platone, essa potrebbe essere detta *ypodoké*, ovvero «ricettacolo». Di che cosa? Di ciò che, di volta in volta, viene ad apparire per determinarsi, ovvero delle immagini nel loro metamorfico incessante e caotico andare e venire. Se si ricorda che il demiurgo platonico non produce solo contemplando i modelli eterni e immutabili delle idee, ma avendo a che fare anche con la *chora*, co-originaria rispetto alle idee stesse, si potrebbe ricavare da tutto ciò una archi-concezione della forma - in quanto forma non formata della *chora* - la quale precede e, in un certo qual modo, rende flessibile e scioglie la definizione occidentale classica della forma stessa. Siamo vicini a una concezione della forma quale vacuità pienamente compatibile con la natura originaria dell'immagine e le esigenze del simbolico. Una concezione della forma che non risponde più esclusivamente ai poteri visibili dell'idea, del concetto, dello scopo e dell'oggetto - perdendo così il contatto con ogni possibile *sensu del ritmo* - ma riesce a corrispondere, in primo luogo, alla potenza invisibile dell'immagine. Una forma, la quale esplica la sua potenza manifestante, senza che sia possibile, però, prevedere né descrivere in anticipo quale sarà lo *status* dell'ente o dell'azione, a cui essa darà luogo o che essa stessa interpreterà quale attrice sulla scena, secondo le considerazioni poc'anzi riportate del pittore Rothko. Una forma che, quindi, delimitando, apre, agendo per *schémata* - parola che originariamente indicava le figurazioni della musica e della danza - ossia figurando possibili e flessibili schemi formali non ancora soggetti e vincolati unilateralmente alla logica dell'identità e dell'esclusione. I quali non chiudono, non irrigidiscono, non fissano, non riempiono, bensì assecondano i ritmi di un movimento radicalmente caratterizzato dalla «finalità senza scopo» (Kant)<sup>51</sup>. Al di qua e insieme oltre ogni oggetto - senza negarlo, peraltro, ma semmai sospendendone (nel senso dell' *epoché*) l'oggettività. E oltre anche ogni soggetto personale capace solo di dire Io rivolgendosi ad un Tu. Salvaguardando così le falde profonde di un esperire capace di dar luogo sino in fondo ad un *fare realtà* e ad un farsi mondo: all'opera e perennemente in corso d'opera.

## Note

<sup>1</sup> Cfr. G. Agamben, *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Einaudi, Torino 1978

<sup>2</sup> W. Benjamin, *Esperienza e povertà*(1933), ora in W. Benjamin, *AURA E CHOC. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Einaudi, Torino 2012, pp.364-369

<sup>3</sup> Ivi, p.364

<sup>4</sup> Ivi, p.365

<sup>5</sup> Ivi

<sup>6</sup> Sotto questo punto di vista, non solo, quindi, tutta la storia della filosofia occidentale, come sosteneva A.N. Whitehead, ma anche l'intera cultura dell'occidente «non è che una serie di note a margine su Platone» (A.N. Whitehead, *Il processo e la realtà*(1929), tr.it. Bompiani, Milano 1965)

<sup>7</sup> È evidente che, alle spalle di queste riflessioni benjaminiane, risuona il dettato della Lettera VII platonica, laddove il filosofo greco insiste sul fatto che la conoscenza discorsiva - la quale si serve del "sistema" di nomi, verbi e

definizioni finalizzato all'epistème – manifesta e comunica come il ti è, ma è del tutto incapace di “toccare” il puro che del ti stesso, a causa della intrinseca “impotenza (asthencia) del logos”(Platone, Lettera VII, 343a) .

8 Galileo Galilei, Lettere, Einaudi, Torino 1978, p.188. La “verità” a cui si fa appello nel passo galileiano non può essere la verità nel suo significato logico – ossia quale *orthotes*, *adaequatio*, conformità/corrispondenza – bensì *alétheia* nel senso più radicale ed originario.

<sup>9</sup> Ci riferiamo alle posizioni recentemente assunte da Maurizio Ferraris e sostenute, in particolare, nei libri M.Ferraris, *Manifesto del nuovo realismo*, Laterza, Roma-Bari 2012 e Id. *Realismo positivo*, Rosenberg&Sellier, Torino 2013.

<sup>10</sup> Tale imperante «metafisica delle persona» è stata decostruita con particolare acutezza ed efficacia dalle più recenti riflessioni di Roberto Esposito: vedi R. Esposito, *Terza persona. Politica della vita e filosofia dell'impersonale*, Einaudi, Torino 2007, Id. *Due. La macchina della teologia politica e il posto del pensiero*, Einaudi, Torino 2013, Id. *Le persone e le cose*, Einaudi, Torino 2014. Ci siamo occupati di tale questione sulle pagine di questa rivista nei saggi R. Gasparotti, Io, l'altro, la morte e la persona, in «Giornale Critico di Storia delle Idee», 9, 2013, pp. 79-88 e Id. L'animale, la persona e la maschera, in «Giornale critico di Storia delle Idee», 4, 2010, pp.54-69.

<sup>11</sup> Cfr. K.Marx, *Manoscritti economico-filosofici del '44*, tr. it. a cura di N. Bobbio, Einaudi, Torino 1980

<sup>12</sup> Va registrata la convergenza con la posizione marxiana, in ordine a tale specifico aspetto della questione, della “maledetta” filosofia di Julius Evola, con particolare riferimento agli scritti del cosiddetto «periodo filosofico» (1923-1927), che costituiscono la fondazione dell'«idealismo magico», il quale, attraverso la figura dell'individuo assoluto, intende superare radicalmente ogni forma sia di idealismo dialettico, che di attualismo, nella misura in cui essi risolvono l'opposizione solo all'interno della dimensione intrascendibile e riflessiva del concetto, il quale – prigioniero dell'orizzonte di una pura essenza separata dall'esistenza – continua a lasciare fuori di sé il presupposto condizionante di un Altro, che infinitamente risorge in ogni atto pensante, conoscente ed esperiente. La soluzione proposta considera quella tra essenza ed esistenza solo come una semplice differenza di grado interna alla medesima e unica realtà esistente, la medesima diversità di grado che c'è tra il semplicemente possibile e la più piena realtà oggettiva. Ciò esige che il mondo, solo così finalmente “persuaso”, non sia, bensì si faccia l'atto stesso dell'individuo in quanto individuo assoluto, che *si fa* tutto, solo nella misura in cui *può* tutto. Cfr. J. Evola, *Saggi sull'idealismo magico*(1924). Con un saggio introduttivo di F. Volpi, a cura di G.de Turreis, Edizioni Mediterranee, Roma 2006, Id. *Fenomenologia dell'Individuo assoluto*(1930). Con un saggio introduttivo di M. Donà, a cura di G. de Turreis, Edizioni Mediterranee, Roma 2007, Id. *L'individuo e il divenire del mondo*(1926). Con un saggio introduttivo di R. Gasparotti, a cura di G. de Turreis, Roma 2015.

<sup>13</sup> G. Galilei, Op. cit. p. 188

<sup>14</sup> Cfr. H. Bergson, *La pensée et le mouvant*(1938), tr. it. Pensiero e movimento, Bompiani, Milano 2000

<sup>15</sup> J.L. Nancy, *Luoghi divini – Calcolo del poeta*(1987), trad.it. a cura di L. Bonesio, il Poligrafo, Padova 1999, p. 75

<sup>16</sup> A questo proposito si rinvia alle penetranti analisi di C. Sini, *L'origine del significato. Filosofia ed etologia*, in *Figure dell'enciclopedia filosofica*, libro terzo, Jaca Book, Milano 2004

<sup>17</sup> P.Celan, *La verità della poesia. “Il meridiano” e altre prose* (1961), trad.it. Einaudi, Torino 1993, p. 3

<sup>18</sup> Ivi

<sup>19</sup> Ivi

<sup>20</sup> Ivi

<sup>21</sup>Cfr. E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris 1966, tr.it. *Problemi di linguistica generale*, il Saggiatore, Milano 1971.

<sup>22</sup> Ivi, p. 274.

<sup>23</sup> G. Agamben, Op. cit. p. 55

<sup>24</sup> Ivi

<sup>25</sup> Ciò risulta ben documentato e rigorosamente elaborato dagli studi di Jean Pierre Vernant: vedi in particolare J.P. Vernant, *Nascita di immagini e altri scritti su religione, storia, ragione* ( 1979), tr. it. il Saggiatore, Milano 1979; Id.

Figure, idoli, maschere, tr. it. il Saggiatore, Milano 2001, Id. L'immagine e il suo doppio Dall'era dell'idolo all'alba dell'arte, edizione italiana, Mimesis, Milano 2010

<sup>26</sup> G. Lichtenberg, Osservazioni e pensieri, a cura di N. Saito, Einaudi, Torino 1975, p.143.

<sup>27</sup> Sigieri di Brabante, Anima dell'uomo, a cura di A. Petagine, Bompiani, Milano 2007, p. 205

<sup>28</sup> Cfr. G. Didi-Huberman, Storia dell'arte e anacronismo dell'immagine, tr. it. Bollati-Boringhieri, Torino 2007

<sup>29</sup> G. Leopardi, Zibaldone di pensieri, vol.II, Mondadori, Milano 1983(1937), p.1162

<sup>30</sup> Rinviamo a R. Gasparotti, L'inganno di Proteo. La filosofia come arte delle Muse, Moretti&Vitali, Bergamo 2010

<sup>31</sup> P. Bausch, "Dance, dance, otherwise we are lost", in Art'O#4, gennaio 2000

<sup>32</sup> D. Humphrey, L'arte della coreografia. The Art of Making Dances, tr. it. a cura di B. Pollack, Gremese, Roma 2001, p. 21.

<sup>33</sup> Y. Klein, Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits, par M.A. Sichère et D. Semin, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris 2003, tr. it. Verso l'immateriale dell'arte, O barra O, Milano 2009, p. 21

<sup>34</sup> E. Delacroix, Journal 1822-1863, Plon, Paris 1980, p.850, tr. it. Abscondita, Milano 2004

<sup>35</sup> Sull'esperienza del simbolo e sui rapporti tra simbolico ed immagine fondamentali risultano gli studi e le riflessioni di Elio Franzini: E.Franzini, Fenomenologia dell'invisibile. Al di là dell'immagine, Cortina, Milano 2001; Id. L'altra ragione. Sensibilità, immaginazione e forma artistica, il Castoro, Milano 2007, Id. I simboli e l'invisibile. Figure e forme del pensiero simbolico, Il Saggiatore, Milano 2008.

<sup>36</sup> H. Bergson, Op.cit.

<sup>37</sup> Cfr. A.C. Danto, Dopo la fine dell'arte. L'arte contemporanea e il confine della storia(1997), tr. it. Bruno Mondadori, Milano 2008, p. 204

<sup>38</sup> M. Ferraris, La fidanzata automatica, Bompiani, Milano 2007, pp.20-21

<sup>39</sup> Scrive M. Ferraris: "(...)le opere provocano necessariamente sentimenti, sentimenti veri(non fingo di piangere di fronte a un film lacrimevole: se piango, piango davvero)"(ivi, p.21)

<sup>40</sup> J. Derrida, Il giusto senso dell'anacronia, in Studio Azzurro - J. Derrida – Carlo Sini, Pensare l'arte. Verità figura visione, F. Motta, Milano 1998, p. 19

<sup>41</sup> M. Heidegger, L'origine dell'opera d'arte, in Sentieri interrotti(1950), tr. it. a cura di P. Chiodi, La Nuova Italia, Firenze 1968, p.21

<sup>42</sup> M. Rothko, Scritti, tr. it. a cura di A. Salvini, Abscondita, Milano 2002, p. 32

<sup>43</sup> J. Pollock, "La mia pittura"(1947-'48), tr. it. in Lettere, riflessioni, testimonianze, a cura di E. Pontiggia, SE, Milano 1991, p.70

<sup>44</sup> M. Duchamp, Scritti, a cura di M. Sanoulliet, tr. it. di M.R. D'Angelo, Abscondita, Milano 2005

<sup>45</sup>Ivi, p. 87

<sup>46</sup> Abbiamo trattato tale aspetto nel libro R. Gasparotti, Figurazioni del possibile. Sul contemporaneo tra arte e filosofia, Cronopio, Napoli 2007

<sup>47</sup> E. Garroni, Immagine Linguaggio Figura, Laterza, Roma-Bari 2005, p.111

<sup>48</sup> Cfr. G. Pasqualotto, Illuminismo e illuminazione, Donzelli, Roma 1997

<sup>49</sup> M. Merleau-Ponty, Il visibile e l'invisibile(1964), tr.it. Bompiani, Milano 1969

<sup>50</sup> Ivi, p. 266

<sup>51</sup> Su ciò, si rimanda a R. Gasparotti, Finalità senza scopo. Inizio senza fine, in GCSI, 6, 2012